GOETHES FAUSTDICHTUNG

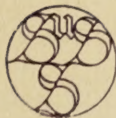
Von Lorenz Straub

Kurzgefaßter Führer durch GOETHES FAUSTDICHTUNG

I. UND II. TEIL

Von Lorenz Straub

Siebtes bis elftes Tausend



Stuttgart
Verlag von Strecker und Schröder
1922



Druck von Strecker und Schröder in Stuttgart

Inhalt

Verszählung nach der Weimarschen Ausgabe (Erich Schmidt)

Entstehung des Faust, ersten Teils

Die Faustsage hat in Form von Volksbüchern und Puppenspielen die Aufmerksamkeit Goethes frühe gefesselt. Dann hatte Lessing im siebzehnten Literaturbrief den Stoff der Sage zu dramatischer Bearbeitung empfohlen und sich selbst daran versucht. Bei Goethe ging in seinem poetischen Sinnen und Schaffen schon in Straßburg eine Zeitlang Faust neben „Götz von Berlichingen" her. Er berichtet in „Dichtung und Wahrheit": „Die bedeutende Puppenspielfabel klang und summte vieltönig in mir wider. Auch ich hatte mich in allem Wissen herumgetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden. Ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen. Nun trug ich diese Dinge, sowie manche andere mit mir herum und ergötzte mich daran in einsamen Stunden, ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben." Über die erste Arbeit an der Dichtung und deren allmähliches Wachstum in den Frankfurter Jahren hat sich Goethe — von einzelnen brieflichen Äußerungen abgesehen — merkwürdiger-

weise völlig ausgeschwiegen. Lange Zeit scheint er diese Aufzeichnungen, in denen sein innerstes Denken und Empfinden pulsierte, wie ein Geheimnis gehütet zu haben. Weniger vorsichtig war er mit der Mitteilung seiner auf das Stück bezüglichen Vorsätze und Entwürfe. So erzählte er in vertrautem Freundeskreis die Katastrophe Gretchens. Einer der Genossen dieses Kreises, Leopold Wagner, griff das Sujet auf und benützte es für ein Trauerspiel: „Die Kindesmörderin". „Es war das erstemal," bemerkt Goethe, „daß mir jemand etwas von meinen Vorsätzen wegschnappte; es verdroß mich, ohne daß ich's ihm nachgetragen hätte." Erst als sich im Laufe des Jahres 1775 die Niederschriften zu einem Ganzen rundeten, gestattete er einigen Bevorzugten, wie dem ihn besuchenden verehrten Altmeister Klopstock, seinem literarischen Berater Merck, seinem „Geistesbruder" Jakobi in Pempelfort, auch dem neuen Freund, durch den seine Beziehungen zum Weimarer Hof sich knüpften, dem Major Knebel, Einblicke in das Manuskript. Jakobi will im Jahr 1775 fast alles schon gelesen haben, was die erste Ausgabe des Faust vom Jahr 1790 enthielt, was, soweit die Gretchentragödie in Frage kommt, sehr wohl möglich ist. Im Herbst desselben Jahres schreibt Merck an Nicolai: „Ich staune, so oft ich ein neu Stück vom Faust zu sehen bekomme, wie der Kerl zusehends wächst und Dinge macht, die ohne den großen Glauben an sich selbst und den damit verbundenen Mutwillen unmöglich wären." Dieses Manuskript, das Goethe nach Weimar

mitnahm, bildet den „Urfaust", der in der Abschrift des Hoffräuleins Luise von Göchhausen von Erich Schmidt im Jahr 1887 im Göchhausenschen Nachlaß zu Dresden entdeckt und herausgegeben worden ist. Er beginnt mit Fausts Monolog „Habe nun, ach!" und führt ihn fort bis zum Erscheinen und Verschwinden des Erdgeists und dem sich anschließenden Gespräch zwischen Faust und Wagner. Dann klafft eine breite Lücke. Es folgt die Unterredung Mephistos mit dem Schüler, worin knabenhaft unreife Expektorationen über Kost, Logis, pünktliche Bezahlung von Kostherrn, Schneider und Professoren einen breiten Raum einnehmen, weiterhin Auerbachs Keller, dieser in Prosa, endlich die Gretchentragödie, welche schon in allen Szenen fertig ist, nur daß die letzten („Trüber Tag" und „Im Kerker") wie Auerbachs Keller in Prosa geschrieben sind.

Dieses Manuskript des Urfaust, ein Bündel vergilbter, mürber, an den Rändern verstoßener Blätter, nahm Goethe im Jahr 1786 (nebst der „Iphigenie" in Prosa und den Konzepten von „Egmont" und „Tasso") auf seine italienische Reise mit. Er schreibt an den Herzog Karl August aus Rom, 16. Februar 1788: „Ich habe seither fleißig an meinen operibus fortgebosselt. Nun steht mir fast nichts als der Hügel Tasso und der Berg Faustus vor der Nase. Ich werde weder Tag noch Nacht ruhen, bis beide fertig sind." Am 1. März 1788 zeichnet er in sein Tagebuch: „Zuerst ward der Plan zu Faust gemacht, und ich hoffe, diese Operation soll mir geglückt sein. Natür-

lich ist es ein ander Ding, das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren auszuschreiben. Ich denke, es soll nichts dabei verlieren, besonders da ich jetzt glaube, den Faden wieder gefunden zu haben." Trotz dieser guten Vorsätze gelangte die Dichtung in Italien nicht zum Abschluß. Sie erschien in der achtbändigen Gesamtausgabe der Goetheschen Werke vom Jahr 1790 bei Göschen als Fragment. Es ist die erste Veröffentlichung des Faust. Gegen den Urfaust gehalten, ist das Fragment von 1790 um etwa fünfhundert Verse vermehrt. Die Schülerszene ist vertieft, der banale Abschnitt über Kost, Logis, Kollegiengelder usw. getilgt, und dafür die tiefgründige und geistvolle Satire auf Rechtswissenschaft und Gottesgelahrtheit eingesetzt. Neu hinzugekommen ist das Gespräch zwischen Faust und Mephisto vor der Schülerszene („Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist"), die in der Villa Borghese in Rom gedichtete Hexenküche und der Monolog: „Erhabner Geist! Du gabst mir, gabst mir alles!" mit dem sich daran anschließenden Gespräch zwischen Faust und Mephisto. Auerbachs Keller ist in Verse umgedichtet. Dagegen sind weggeblieben der Monolog Valentins und die bisher nur erst in Prosa ausgeführten Teile der Gretchentragödie, so daß diese mit der Szene in der Kirche schließt.

Der vollendete erste Teil des Faust, die dritte Redaktion, ist der Welt erst im Jahr 1807 in der bei Cotta erschienenen zwölfbändigen Gesamtausgabe der Goetheschen Werke bekannt geworden. Man

verdankt die Vollendung wesentlich der anregenden Teilnahme und dem unablässigen Drängen Schillers. Derselbe schreibt an Goethe, 29. November 1794, er hätte großes Verlangen, die noch nicht gedruckten Bruchstücke von Faust zu lesen; was er davon gelesen habe, sei ihm der Torso des Herkules. Es herrsche in diesen Szenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den besten Meister unverkennbar zeige, und er möchte die große und kühne Natur, die darin atme, soweit als möglich verfolgen. Goethe aber schlägt ab: er wage es nicht, das Paket aufzuschnüren, das den Faust gefangen halte; er könnte nicht abschreiben, ohne auszuarbeiten, und dazu fühle er keinen Mut. Im August 1795 überrascht er den Freund damit, daß er ihm etwas von Faust für dessen Zeitschrift die „Horen" in Aussicht stellt. „Mit Faust geht es mir wie mit einem Pulver, das sich aus seiner Auflösung nun einmal niedergeschlagen hat. Solange Sie daran rütteln, scheint es sich wieder zu vereinigen; sobald ich wieder für mich bin, setzt es sich nach und nach zu Boden." Aber erst das Jahr 1797 brachte dem Werk eine bedeutende Förderung. Unter dem 22. Juni berichtet er an Schiller: „Unser Balladenstudium hat mich wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht, und die Umstände raten mir in mehr als in einem Sinne, eine Zeitlang darauf herumzuirren. Nun wünschte ich, daß Sie die Güte hätten, die Sache einmal in schlafloser Nacht durchzudenken, mir die Forderungen, die Sie an das Ganze machen würden, vorzulegen, und so mir meine eigenen Träume

als ein wahrer Prophet zu erzählen und zu deuten." Schiller (23. Juni) findet es nicht leicht, diesem Begehren zu genügen. „Soviel bemerke ich hier nur, daß der Faust, das Stück nämlich, bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen kann, wie auch wahrscheinlich Ihre eigene Idee ist. Die Duplizität der menschlichen Natur und das verunglückte Bestreben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel ins Grelle und Formlose geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstand stillestehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen." — Einige Tage später kommt Schiller noch einmal auf den Faust zurück. „Den Faust habe ich wieder gelesen, und mir schwindelt ordentlich vor der Auflösung. Was mich daran ängstet, ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Zum Beispiel, es gehörte sich meines Bedünkens, daß der Faust in das handelnde Leben geführt würde, und welches Stück Sie auch

aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern." Goethe antwortet am 27. Juni: „Ihre Bemerkungen zu Faust waren mir sehr erfreulich. Sie treffen mit meinen Vorsätzen und Plänen recht gut zusammen, nur daß ich mir's bei dieser barbarischen Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren als zu erfüllen denke. Ich werde sorgen, daß die Teile anmutig und unterhaltend sind und etwas denken lassen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zustatten kommen." — Es ist sonderbar, wie bei Goethe in seinen Äußerungen über seinen Faust ein geheimer Respekt vor der Aufgabe, die der Stoff ihm stellt, mit anscheinend geringschätzigem Urteil abwechselt. Er legt die Faustdichtung immer wieder zurück, will sie nicht für mündig und reif erklären. Von Italien aus schreibt er an den Herzog: „An den Faust will ich zuletzt gehen. Um das Stück zu vollenden, werde ich mich sonderbar zusammennehmen müssen. Ich muß einen magischen Kreis um mich ziehen." Als er von Schiller hört, daß die Philosophen in Jena auf die Fortsetzung des Faust gespannt seien, schreibt er auch an ihn mit denselben Worten (18. März 1801): „Da die Philosophen auf diese Arbeit neugierig sind, werde ich mich zusammennehmen müssen." Andererseits spricht er von dieser Dichtung als einer barbarischen Komposition, bei der er es sich bequemer machen wolle, und meint ein-

mal in guter Schaffenslaune: „Es käme jetzt nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk, zu männiglicher Verwunderung und Entsetzen, wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachsen." Auf diese Possen habe er sein einziges Vertrauen gesetzt. Mit diesem seinem abschätzigen Urteil über die Form der Faustdichtung hängt es auch zusammen, daß er sie als Ablagerungsstätte für eine Anzahl fremdartiger Gedichte benützt hat, die er anderwärts nicht unterbringen konnte, so für einen Haufen Xenien in dem sogenannten Walpurgisnachtstraum: „Oberons und Titanias goldene Hochzeit." Dabei feilt er aber unermüdlich an der Dichtung, um sie einer veredelten Gestalt entgegenzuführen: „Einige tragische Szenen", schreibt er an Schiller, 5. Mai 1798, „waren in Prosa geschrieben. Sie sind durch ihre Natürlichkeit und Stärke im Verhältnis gegen das andere ganz unerträglich. Ich suche sie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes aber gedämpft wird." Schiller antwortet beistimmend, der pure Realismus wirke in einer pathetischen Situation so heftig, daß er einen nichtpoetischen Ernst hervorbringe. Nach seinen Begriffen gehöre es zum Wesen der Poesie, daß in ihr Ernst und Spiel immer verbunden seien. Von dieser Umsetzung in Reime ist übrigens die Szene: „Trüber Tag; Feld" mit Recht ausgenommen worden. Hier tut die prosaische Form bei dem Leser oder Zuschauer, der eben von der Traumwelt der Walpurgisnacht

herkommt, indem sie ihn mit einem Schlag in die rauhe Wirklichkeit versetzt, durch den Kontrast eine vortreffliche Wirkung. Dagegen ist die Szene in Auerbachs Keller und die Kerkerszene in Verse gesetzt und hat durch diese Umdichtung sehr gewonnen. Erich Schmidt urteilt: „Der Leser wird beim Vergleich aus vollem Herzen die krönende und verklärende Zaubermacht der reifen Kunst, wo gebändigte Kraft Schönheit gebiert, bewundern und nicht einen Augenblick schwanken, auf welcher Seite, beim Jüngling oder beim Mann, die reinere poetische Wirkung liege." Wenn Erich Schmidt hinzusetzt: „Er wird doch auch den Jugendentwurf mehrfach dem kunstreichen Versgebäude an dramatischer Akzentuation und ursprünglicher, schlichter Naturtreue überlegen finden", so war diese Abschwächung unvermeidlich und kommt auf dasselbe hinaus, was Goethe mit den Worten ausdrückt, daß durch diese Umdichtung die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedämpft werde.

Abgesehen von diesen Umdichtungen unterscheidet sich der vollendete Faust des Jahres 1807/08 vom Faustfragment des Jahres 1790 durch umfangreiche wertvolle Erweiterungen. Hinzugekommen sind die im Jahr 1797 entstandenen drei einleitenden Dichtungen: die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater und der Prolog im Himmel, dann der zweite Monolog Fausts nach Abgang Wagners bis zu seinem durch die Ostergesänge vereitelten Selbstmordversuch, ferner die Szene vor dem Tor (der Osterspaziergang) und die Szenen im Studierzimmer, durch die sich die

Verbindung zwischen Faust und Mephistopheles vermittelt (die Beschwörung Mephistos und sein Entweichen und der Pakt zwischen Faust und Mephisto). Die Valentinszene des Urfaust ist bis zum Tod Valentins ausgeführt. Neugedichtet ist besonders auch die Walpurgisnacht, die nun als Intermezzo (mit ihrem Anhang, dem Walpurgisnachtstraum) das Gretchendrama unterbricht.

Das allmähliche Wachstum des ersten Teils der Faustdichtung und das Verhältnis der drei Redaktionen: 1. des Urfaust aus den Jahren 1773—1775, 2. des Fragments aus dem Jahr 1790 mit den in Italien gedichteten Zusätzen und 3. dem vollendeten Faust in der Ausgabe der Sämtlichen Werke Goethes vom Jahr 1807/08 veranschaulicht die auf Seite 12 und 13 stehende Tabelle.

Die einleitenden Dichtungen

Der Faustdichtung gehen drei einleitende Dichtungen voraus, die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater und der Prolog im Himmel. Sie stammen sämtlich aus dem Jahr 1797 und sind erst der Ausgabe von 1807 beigegeben. Das erste dieser Gedichte erörtert das persönliche Verhältnis des Dichters zu seiner Dichtung, die beiden andern orientieren den Leser über die Dichtung selbst, und zwar beleuchtet das Vorspiel auf dem Theater das eigentümliche Verhältnis, in welchem das Stück seiner Form nach zum Theater und zur dramatischen Kunst steht, der

Prolog im Himmel belehrt den Leser über den Gehalt und die allgemein menschliche Bedeutung der Dichtung, indem er ihm für tiefere Auffassung der Handlung die nötigen Fingerzeige gibt.

1. Zueignung

In den vier Stanzen der „Zueignung" unterhält sich Goethe mit seinem eigenen Werk. Wir entnehmen daraus, wie tief die Faustdichtung mit seinem persönlichen Leben verwachsen ist, wie sie, ein Erzeugnis gärender Jugend, seinen Geist auch in späteren Jahren nicht losläßt. Indem die Phantasiegestalten seiner Frühzeit ihn nach längerem Ausbleiben in seinen Mannesjahren wieder aufsuchen, muten sie zwar seinen an den Realitäten des Lebens gereiften und in der Schule der Griechen an feste Zeichnung gewöhnten Geschmack mit ihrer nebelhaft schwankenden Erscheinung, durch die sie sich als Gebilde einer nordisch trüben phantastischen Welt, aber auch zugleich als Ausgeburt seiner eigenen gärungsvollen Jugend ankündigen, seltsam genug an; aber sie überströmen ihn auch mit so überwältigenden Erinnerungen an die durch die erste Liebe und Freundschaft geweihte Jugendzeit, in der sie wurzeln, daß er sie nicht abzuweisen vermag. Damals (1773—1775) hatte er in einem Kreis gleichgesinnter Freunde, bei denen er der wärmsten Teilnahme sicher war, die Dichtung entworfen, zu einem guten Teil ausgeführt und Mitteilungen daraus gemacht. Inzwischen ist die Welt eine andere geworden. Der Kreis mit-

Zur Entstehungsgeschichte des Faust

Urfaust 1773—75	Faustfragment 1790	Vollendeter Faust 1807
II. Nacht. (Monolog Fausts bis zum Erscheinen des Erdgeists. — Faust und Wagner (bis: froh ist, wenn er Regenwürmer findet).		I. Die drei Prologe (1797). 1. Zueignung. 2. Vorspiel auf dem Theater. 3. Prolog im Himmel. III. Fausts zweiter Monolog nach Abgang Wagners. Ostersang.
		IV. Vor dem Tor. Osterspaziergang. Der Pudel auf Fausts Spuren.
		V. Studierzimmer. Beschwörung. Mephistos Erscheinen und Entweichen.
	VII. Gespräch zwischen Faust und Mephisto vor der Schülerszene „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist."	VI. Studierzimmer. Pakt Fausts mit Mephisto.
VIII. Mephisto und der Schüler (Gespräch über Logis, Kost usw., später ausgemerzt).	VIII. Schülerszene vertieft. (Unreifes ausgemerzt, Satire auf Rechtswissenschaft und Theologie eingesetzt.)	
X. Auerbachs Keller (Faust übt den Zauberspuk) fast ganz in Prosa.	X. Auerbachs Keller in Verse umgedichtet (Mephisto übt den Zauberspuk).	IX. Gespräch zwischen Faust und Mephisto nach Abgang des Schülers.
XII. Landstraße (am Kreuz vorbei) später ausgestoßen.	XI. Hexenküche (Fausts Verjüngung).	

XIII. Gretchentragödie.

1. Straße. Erste Begegnung.
2. Bei Gretchens Abwesenheit in ihrem Zimmer.
3. Allee. Der Schmuck den Pfaffen ausgeliefert.
4. Der Nachbarin Haus. Mephistos erster Besuch bei Marthe Schwertlein.
5. Straße. Faust und Mephisto. „Wie ist's? will's fördern?"
6. Mephisto und Faust in Marthens Garten (Blumenorakel).

XV. Fortſ. der Gretchentragödie.

1. Gretchen am Spinnrad.
2. In Marthens Garten (Religionsgespräch).
3. Am Brunnen (Gretchen und Lieschen).
4. Im Zwinger (vor der mater dolorosa).
5. Valentins Monolog (nach der Domszene gestellt).
6. Im Dom. Exequien von Gretchens Mutter.

XVIII. Schluß d. Gretchentragödie.

1. Trüber Tag. Feld. Szene in Prosa.
2. Am Rabenstein.
3. Kerkerszene in Prosa.

XIV. Monolog in Wald und Höhle, dann Gespräch zwischen Faust und Mephisto (Faust zu Gretchen zurück verlockt).

Enthält 500 neue Verse. Der Monolog Valentins und alle Prosaszenen des Urfaust (XVIII) sind weggefallen. Das Fragment schließt mit der Szene im Dom (XV, 6).

XV, 5. Valentinszene ausgeführt bis zum Tod Valentins.

XVI. Walpurgisnacht.

XVII. Walpurgisnachtstraum.

XVIII, 3. Kerkerszene in Verse umgedichtet.

strebender Genossen, die ihm volles Verständnis entgegengebracht, hat sich aufgelöst; die Lieben, die ihn bildeten, seine Schwester Cornelie, Merck, Schlosser, Klinger, Wagner, Lenz, Fritz Jakobi sind entweder verstorben oder in der weiten Welt zerstreut. Der Dichter sieht sich mit seiner Dichtung, die er unter so ganz anderen Verhältnissen jetzt fortzusetzen und abzuschließen unternimmt, einer Menge gegenüber, zu der er kein Verhältnis hat. Diese Betrachtungen versetzen ihn in eine sehnsüchtig weiche und wehmütige Stimmung, in der ihm die Wirklichkeit zum Traum, die Vergangenheit zur Gegenwart wird, und er selbst, mitten inne zwischen Leben und Traum, dem Geisterreich, von dem er singen soll, sich verwandter fühlt als sonst. In einer solchen Gemütslage ist er den Offenbarungen der Geisterwelt besonders aufgeschlossen und vernimmt schon die Melodien der noch ungeborenen Lieder, die ihn wie das geisterhafte Spiel von Äolsharfen in noch unbestimmten Anklängen umschweben.

2. Vorspiel auf dem Theater

besteht in einem Gespräch zwischen dem Theaterdirektor, dem Dichter und der lustigen Person, das überreich ist an tief geschöpften Gedanken über Wesen und Ziel der dramatischen Kunst und ihr Verhältnis zu Dichter und Publikum, so daß daraus eine Menge geflügelter Worte in Umlauf gekommen sind. Der Dichter verteidigt die idealen Forderungen der echten Kunst, der Direktor will den materiellen Interessen und Bedürfnissen des Theatergeschäfts

Rechnung getragen wissen. Zwischen beiden vermittelt die lustige Person, welche die schauspielerische Wirkung, den Volksgeschmack und das Unterhaltungsbedürfnis des lieben Publikums geltend macht.

Der Theaterleiter verlangt von dem Dichter und Lustigmacher, daß sie sich zu Fertigung eines recht wirkungsvollen Schauspiels, eines Kassen- und Zugstückes vereinigen. Der Dichter sträubt sich gegen dieses Ansinnen. Das echte Kunstwerk entstehe nur dann, wenn der Dichter die Rücksicht auf die Menge ganz aus dem Auge setze. Es müsse in der weltabgeschiedenen Stille erhöhter Empfindung empfangen werden und dann noch als ausgetragene Geburt langer Jahre der geläuterten Gestalt entgegenreifen, die ihm ein Fortleben in der Nachwelt verbürgt. Die lustige Person wendet ein, der Dichter solle auf die Gegenwart wirken. Mit seinen schönen Gaben Phantasie, Gefühl, Leidenschaft, Weltkenntnis und einem Zusatz Narrheit einen großen Kreis zu erschüttern, sei doch auch eine Aufgabe, die sich lohne. Der Direktor, daran anknüpfend, beschreibt das Stück näher, wie er es sich wünscht. Es soll durch Neuheit glänzen, das Volk staunen machen, stark gewürzt sein und in einer bunten Szenenreihe möglichst viel Handlung bieten, um die Schaulust in vollem Maß zu befriedigen. Mit der künstlerischen Einheit brauche es der Dichter, in Anbetracht des zerstreuten, nur einen flüchtigen Zeitvertreib suchenden Theaterpublikums, weniger genau zu nehmen. Damit kommt er aber übel bei dem Dichter an. Dieser sieht darin

eine Entwürdigung seiner Kunst und entwickelt nun erregt deren hohe Sendung. Einheit im Mannigfaltigen, Ebenmaß und Harmonie ist die Seele der echten Kunst, und das Wahrzeichen des echten Dichters ist, daß er mit seiner selbst harmonisch angelegten Seele den Einklang aus Natur und Leben heraushört und in den Bildern, die er entwirft, widerspiegelt. So trägt er Harmonie in das chaotische Wirrsal der Welt, belebenden Rhythmus in den ununterbrochenen Fluß des in ewigem Einerlei verlaufenden Lebens; er gibt der Einzelerscheinung eine höhere Weihe durch Erhebung zu allgemeiner (typischer) Bedeutung, beseelt die Natur, indem er sie zu menschlichen Gemütszuständen in sinnvolle Beziehung setzt, sie zum Widerschein der Seelenstimmung macht, und schafft Symbole und geistige Werte, in denen er die höchsten Gedanken von einer allumfassenden zweckvollen Einheit der Welt, diese Ahnungen der Religion, verkörpert. Ist es doch allein die dichterische Phantasie, die auch die Göttergestalten geschaffen und zu einem geschlossenen Kreis im Olymp versammelt hat. — Die lustige Person geht, um den Dichter zu gewinnen, auf diese seine hohen Vorstellungen von der Wirkung der Poesie mit Klugheit ein und weist ihn auf die empfängliche Jugend in der Zuschauerschaft hin, die sich an des Dichters Werk wie an einer Offenbarung erbaue und bilde und im Anschauen fremden Lebens die Regungen des eigenen Herzens verstehen lerne. Aber um ein Stück zu schreiben, wie es die lustige Person verlangt, das packend, rührend, empfindsam sei und zugleich durch

Anklänge an Höheres die Jugend zu elektrisieren vermöge, verlangt der Dichter, daß man ihm selbst seine Jugend zurückgebe mit ihrem gesteigerten Gefühlsleben, ihrem Lebensmut und ihrem freudigen Glauben an das Ideal. Die lustige Person macht dagegen geltend, daß man zwar körperlichen Leistungen mit den Jahren entwachse, wie dem Kriegsdienst, der Liebe, dem Turnen, Tanzen und Zechen; für das geistige Schaffen aber der Dichter als solcher sich ewiger Jugend und Kindlichkeit erfreue. Darauf erwidert der Dichter nichts. Offenbar sind die Einwände, die er gegen das Ansinnen der beiden vorzubringen hat, erschöpft: er gibt stillschweigend nach (wie denn schon in der Wendung: „So gebt mir auch die Zeiten wieder usw.", ein Einlenken angedeutet war). Die lustige Person und der Direktor behalten das letzte Wort: Auch ohne ein förmliches Abkommen bequemt sich der Dichter dem von der lustigen Person unterstützten Begehren des Theaterleiters. Es wäre doch auch kein Grund abzusehen, warum Goethe den Schauspieldirektor und seinen Adjunkten ihre Wünsche in solcher Breite hätte aussprechen und motivieren lassen, wenn alle ihre Reden nur in den Wind gesprochen wären. Der Dichter hat also, ohne übrigens seine unveräußerlichen Rechte aufzugeben, in der Tat ein Theaterstück geliefert, das den Anforderungen der beiden entspricht. Es besitzt alle Eigenschaften, die der Theaterdirektor von dem bestellten Gedichte verlangt. Das Erstaunen, auf welches das Stück angelegt sein soll, deutet auf den Zauber-

spuk, der im Faust so überreich sich findet; die Aufforderung der lustigen Person, die Menschen wenigstens zu verwirren, wenn man sie nicht befriedigen könne, das Begehren des Intendanten nach starkem, das heißt berauschendem Getränke, seine Schilderung: „in bunten Bildern wenig Klarheit, viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit", passen nur auf diese Dichtung, in welcher überall tiefsinnige Gedanken dunkel anklingen und ernste Probleme angeschnitten werden, ohne zur Erledigung zu kommen. Die lustige Person kommt nur in diesem Stück auf ihre Rechnung, dessen Handlung von Anfang an von burlesken Elementen und derben satirischen Ausfällen durchsetzt ist, wo vor allem Mephisto ganz eine Gestalt nach ihrem Herzen ist. Nur auf den Faust paßt endlich der große szenische Apparat, den der Bühnenleiter für das Schauspiel zur Verfügung stellt, wenn er Sonne, Mond und Sterne, „das große und das kleine Himmelslicht", alle Elemente samt ihrer lebendigen Staffage anbietet, damit das Stück den ganzen Kreis der Schöpfung vom Himmel durch die Welt zur Hölle durchschreiten könne.

Die Faustdichtung beruht also auf einem gewissen Kompromiß zwischen den Forderungen der idealen Poesie einerseits und dem Volksgeschmack und Theaterbedürfnis andererseits. Treffender könnte der Charakter des eigenartigen Gedichts nicht gezeichnet werden. Es verbindet — wenigstens im ersten Teil — reinste Kunst und geistige Tiefe mit Volkstümlichkeit in beispiellosem Maße. Es wurzelt, wie

keine andere Dichtung Goethes, mit tausend Fasern in des Dichters persönlichem Leben und hat den besten Teil seines reichen Geisteslebens in sich aufgenommen, während es andererseits, wie kein anderes, eine bunte, locker verbundene Reihe von Szenen, gestaltenreichen Schaustücken, wie aus einer Laterna magica, jede in eigener Beleuchtung an uns vorüberziehen läßt. Es behandelt das tiefste Problem des menschlichen Lebens, indem es den Stoff eines schlichten deutschen Volksbuchs dramatisiert; es reicht uns die Ergebnisse tiefeindringenden Denkens und der gründlichsten Weltbetrachtung dar, aber im Gefäß volksmäßiger Knittelreime in einem im höchsten Sinn lebenswahren und lebensfrischen Realstil.

Übrigens ist es nicht ohne Bedeutung, daß der Streit zwischen dem Dichter und den Vertretern des Theaters unausgetragen bleibt, sich in keiner förmlichen Übereinkunft abschließt. In der Tat enthält das Gedicht manches Unausgeglichene. Während der Dichter die reifsten Gedanken, wie sie nur auf der Bildungshöhe am Ende des achtzehnten Jahrhunderts gewonnen werden konnten, in dasselbe niedergelegt, stehen unvermittelt daneben grotesk-naive Züge, die aus dem Puppenspiel stammen, Beschwörungen, Zauberspäße, Hexenkünste, der Spuk der Walpurgisnacht und dergleichen mehr. Die Gestalt des Mephistopheles ist in philosophischem Sinn geläutert, zur Verkörperung des derb realistischen Verstandes geworden; doch fehlt es nicht an Zügen, die an den Teufel des Volksglaubens erinnern. Die ganze Hand-

lung steht auf dem Boden einer dem Kirchenglauben entwachsenen Weltanschauung; dennoch ist von den Gestalten und Symbolen des kirchlichen Glaubens, die durch den Geist des Gedichtes im Grunde negiert werden, der vielseitigste Gebrauch gemacht. Das hatte wohl auch Goethe im Sinn, wenn er den Faust gegen Schiller als eine barbarische Komposition bezeichnete, bei welcher er die höchsten Forderungen mehr nur zu berühren als zu erfüllen gedenke. Mit der Forderung künstlerischer Einheit findet die Dichtung sich in freiestem Sinne ab. So nimmt Goethe für diese Dichtung ausdrücklich die Freiheiten einer mehr episierenden Behandlung in Anspruch, und noch spät bemerkt er gegen Eckermann: „Es hätte ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es im Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen."

3. Prolog im Himmel

Der Himmel tut sich vor uns auf. Wir sehen Gottvater in der Auffassung des Mittelalters, umgeben von den himmlischen Heerscharen, aus denen die drei Erzengel hervortreten und die Herrlichkeit der Schöpfung in einem großartigen Hymnus preisen. Die Vorstellung, von der Goethe bei diesem Engelsang ausgeht, ist, daß die Engel vermöge der höheren, reineren und geistigeren Organisation ihres Wesens befähigt sind, Eindrücke in sich aufzunehmen, die

über das Wahrnehmungsvermögen der gröberen menschlichen Natur hinausliegen. Auf einer ähnlichen Vorstellung beruht die bekannte Stelle in Akt V des Shakespeareschen „Kaufmanns von Venedig".

Komm, Jessika! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister;
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Anders als in dem grobsinnlichen Menschen muß die Welt sich spiegeln in einem Wesen, das keine Schranke des Raumes, keine zeitliche Grenze kennt. Während das menschliche Ohr nur für die irdische Atmosphäre eingerichtet ist, vernimmt das Ohr jener geistigen Wesen die reineren Schwingungen des den Weltraum erfüllenden Äthers und hört den Zusammenklang der harmonisch geordneten Welt heraus. Diesen Einklang versinnlicht der Dichter mit Anlehnung an die pythagoreisch-platonische Lehre von der Sphärenharmonie: Indem die Sonne mit rapider Geschwindigkeit ihre Bahn um die Zentralsonne im Ätherraum durchmißt und die Planeten sie mehr oder weniger schnell umkreisen, entsendet sie mit ihren Trabanten einen donnerähnlichen Klang, der, weil nach Intensität und Zeitdauer unendlich, nur dem Engel vernehmlich ist, und weil diese Töne sich abstufen nach dem harmonisch abgewogenen Verhältnis, das zwischen den Gestirnen nach der Masse und

Schwere ihres Körpers, der Schnelligkeit ihres Laufs, der räumlichen Entfernung voneinander besteht, so erwächst aus diesen abgestuften Klängen ein grandioser, durch den Weltraum brausender Akkord. — Als reine Lichtwesen sind die Engel keiner materiellen Nahrung bedürftig. Was für die Menschen die irdische Speise, das ist für die Engel die ewige Lichtquelle, der Sonnenball mit seinem auch für sie unergründlichen Mysterium. Ihrem an diesem Licht genährten Geist zeigt sich die urewige Schönheit alles Geschaffenen in der Herrlichkeit des ersten Schöpfungsmorgens.

Während Raphael, der Engel des Lichts, sich in Betrachtung des Sonnenballs und der von ihm ausstrahlenden Wirkungen ergeht, fällt den beiden andern Erzengeln, Gabriel, dem Boten Gottes, und Michael, dem Streiter Gottes, der Preis der irdischen Schöpfung zu, an der jener die sich in ihr entfaltende Schönheit, dieser die sich an ihr erweisende Macht Gottes feiert. Gabriel erlabt sich an dem herrlichen Schauspiel, das die um ihre Achse sich bewegende Erde gewährt. In unbegreiflicher Schnelligkeit sieht er den ungeheuren Ball sich umwälzen, daß alle Teile seiner Oberfläche abwechselnd in paradiesische Tageshelle tauchen und dann wieder in die Schauer der uranfänglichen Nacht zurücktreten. Indem mit der rapiden Drehung des Planeten vom Niedergang zum Aufgang das wogende Meer mit den Erdfesten nicht gleichen Schritt halten kann, bäumt es sich brandend an den Felsgestaden der Kontinente auf,

wird aber samt diesen beständig in den ewigen Kreislauf herumgerissen. — Michael feiert diejenigen Erscheinungen am Erdball, in denen die Macht Gottes sich manifestiert. Er singt von den Orkanen und Gewitterschlägen, durch die sich die ungleiche Erwärmung der von Erde und Meer ausstrahlenden Luftschichten in machtvollen, weithin verheerend wirkenden Phänomenen ausgleicht. Er sieht schwere Wolkenmassen über der Erde sich ballen, aus denen der Blitzstrahl aufflammt, der Vorbote des majestätischen Donnerschlags. Göttlicher aber noch dünkt auch ihn, den alles Werdende liebevoll pflegenden Engel, das friedevolle Schauspiel des über den Erdball hinwandelnden Tages, in welchem sich ihm das Wesen Gottes unmittelbarer zu offenbaren scheint. Der Gedanke erinnert an die alttestamentliche Erzählung, wie sich Jahwe dem Propheten Elia auf dem Berge Horeb offenbart (1. Könige 19). Er kündigt sich an im bergezerreißenden Sturmwind, im Erdbeben und im Wetter mit Feuerflammen, aber erst im sanften Säuseln erscheint er wirklich.

Wenn der Erzengel Michael die verheerenden Phänomene in der Natur als Machterweisungen Gottes vorführt, so bereitet er gewissermaßen das unmittelbar darauf erfolgende Auftreten des bösen Geistes vor. Was jene verheerenden Erscheinungen für das Naturleben, das ist für die sittliche Welt der verneinende Geist, der doch, wie jene, mit seinem Zerstörungswillen nur den höheren Zwecken der erhaltenden Liebe dienen muß.

Mit beispielloser Kontrastwirkung setzt nach dem schwungvollen, in ein feierliches Calmo ausklingenden Hymnus der Engel die hämisch-scharfe Stimme Mephistos ein, der vor allem am Menschen eine wahrhaft vernichtende Kritik übt. Mit weltmännisch freien Manieren dem Herrgott entgegentretend, schlägt er einen zynischen Ton an, wie wenn er seine Ehre darein setzte, sich auch durch den Schöpfer der Welt nicht imponieren zu lassen. Bezeichnend für ihn ist das kurze Selbstgespräch nach Abgang des Herrn, in welchem er diesen mit frecher Gemütlichkeit den Alten nennt und über den Verkehr, den er mit ihm von Zeit zu Zeit unterhält, mit kühler Berechnung sich ausläßt. Damit ist zugleich sein Erscheinen in der ihm so wenig anstehenden Gesellschaft der Engel motiviert. Übrigens folgte Goethe bekanntlich mit dieser Einführung Mephistos in den Himmel zu einem Gespräch mit Gott einem Vorgang, den schon der Dichter des Buches Hiob geschaffen hatte. Im Gespräch mit ihm bewährt der Herr seine unendliche Überlegenheit in der gelassenen Ruhe, mit der er die Anklagen und Ausstellungen dieses Thersites der Hölle anhört. Mephisto aber charakterisiert sich als Geist der Verneinung, der nur für die Mängel und Dissonanzen der Welt ein Auge hat. In dem von den Engeln angestimmten Halleluja sieht er ein unwahres Pathos und ein Spiel mit großen Worten. Am Menschen bemerkt er nur den gemeinen Zug, mit Schadenfreude hebt er an ihm den Mißbrauch der Himmelsgabe Vernunft hervor, durch den er es zu

einem Raffinement des Lasters bringt in Trunksucht, Völlerei und Gaumenkitzel, geschlechtlichen Ausschweifungen und Perversitäten, wogegen alles unschuldig erscheine, was man bei dem unvernünftigen Tiere finde. Man bemerke, wie er aus dem Engelgesang sich einen Ausdruck aneignet, um ihn nachäffend zu parodieren. Fanden jene die Werke Gottes so herrlich wie am ersten Tag, so findet er seinerseits den Menschen, „den kleinen Gott der Welt", noch immer „so wunderlich als wie am ersten Tag". Einen hochfliegenden Geist, wie Faust, auf den ihn der Herr verweist, kann er gar nicht fassen. In dem, worin sich gerade das Höchste der Menschennatur bekundet, in dem Verlangen mit seinem Selbst erkennend und erlebend Weltall und Menschendasein in seiner ganzen Breite zu umspannen und in seiner ganzen Tiefe zu ergründen, kann er nichts als Torheit und Tollheit sehen und zweifelt an der inneren Wahrheit und der Widerstandskraft eines solchen Übermenschentums gegen die gröbsten Versuchungen der Sinnlichkeit. Das führt auf den eigentlichen Gegenstand, um dessentwillen der Prolog gedichtet ist, die „Wette Gottes mit dem Teufel um die Seele Fausts". Dieser schon in der alten Faustsage vorgezeichnete Zug ist durch Goethe zu hoher symbolischer Bedeutsamkeit erhoben. Da Faust in sich die höchsten Bestrebungen der Menschheit darstellt, wird, wie Vischer die Frage formuliert, gewettet, ob die Menschheit Gottes oder des Teufels ist, ob der geniale Mensch, der rückhaltlos dem in ihn gelegten Lebens- und

Forschungstrieb folgt, dadurch sich mit den guten Mächten der Welt verbündet oder den bösen anheimfällt. Freilich eine wirkliche Wette zwischen Mephisto und dem Herrn liegt, wenn man genauer zusieht, nicht vor. Mephisto hat dem Herrn wohl die Wette angetragen, dieser aber sie nicht angenommen, auch nicht annehmen können, da er den Ausgang kennt (vgl. Vers 309: „So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen", und Vers 327 „und steh' beschämt" usw.). Aber auch abgesehen davon, entspricht es seinem hohen Wesen nicht, die Entscheidung über das Schicksal einer Menschenseele in der Weise Mephistos dem Spiel einer Wette anheimzugeben. Wenn er übrigens den Verkehr mit dem „Schalk unter den verneinenden Geistern" nicht verschmäht und dessen abschätzige Kritik seiner Werke mit solcher Langmut anhört, so liegt der Grund darin, daß diese Kritik bei aller Einseitigkeit ein gewisses Recht hat. Gott bedarf des verneinenden Geistes für seinen Weltplan so gut wie der Engel. Wenn diese sich mitfühlend in die Gottesgedanken versenken und als erhaltende Kräfte alles Werdende in liebevolle Pflege nehmen, so dient gerade das herbe, ätzende Salz, das der verneinende Geist in die Welt wirft, als ein Anreiz, die sittlichen Kräfte in Tätigkeit zu erhalten und damit das Leben vor Fäulnis zu bewahren.

Das Mittelalter hatte alles philosophische Erkenntnisstreben als einen sträflichen Vorwitz und darum Naturforscher wie Albert von Bollstedt immer mit

geheimem Grauen als Adepten einer höllischen Wissenschaft angesehen. In ihrer ursprünglichen Gestalt ist denn auch die Faustsage eine finster theologische Sage, eine Sage von frechem Abfall von Gott, von einem Bund mit dem Teufel und einem grauenhaften Ende des Frevlers. Unter den Händen des modernen Dichters, dem das Erkenntnisstreben eine der vornehmsten Betätigungen der menschlichen Geisteskraft ist, wird sie zum Bild für das prometheische Streben des Übermenschen, aus eigener Kraft, mit Durchbrechung aller autoritativen Schranken, zur vollen Wahrheit durchzudringen. Damit ist der Sage „eine Vertiefung widerfahren, die zugleich eine radikale Umwandlung ihres ursprünglichen Sinnes ist". Auch der moderne Dichter verkennt nicht, daß der ungestüme Wahrheitsstürmer in großer Gefahr ist, dem Bösen zu verfallen, daß sein heißer Drang nach unbeschränkter Erkenntnis etwas Schuldvolles und Tragisches an sich hat. Denn diese Erkenntnis zerreißt den Dämmerungsschleier der in ihrer Beschränktheit glücklichen Unschuld, zerstört den Respekt vor der geltenden Sitte und jeder bindenden, den selbstischen Einzelwillen in heilsamen Schranken haltenden Autorität, räumt auf mit mancher glücklichen Illusion, aus der der Mensch Antriebe zur Tugend und Trost in den Nöten des Lebens schöpft, und muß mit mancher Einbuße an Harmonie und innerem Frieden erkauft werden. Kurz, auf dem Weg zur unverschleierten Erkenntnis der Wahrheit ist dem Menschen der Geist der Verneinung der nicht abzuschüttelnde

Begleiter, und die bange Frage bleibt mit aller Spannung, die sie mit sich bringt, bestehen, ob dabei dem bösen oder dem guten Prinzip der schließliche Sieg verbleiben wird.

Mit dieser Umwandlung der ganzen Sage hängt nun auch die Umwandlung zusammen, die mit dem Vertreter des bösen Prinzips vor sich gegangen ist. Zu den genialsten Schöpfungen Goethes gehört die Charaktergestalt des Mephistopheles, in der er einen Typus geschaffen hat, der für die Menschheit, so lange sie irrt und strebt, unvergeßlich bleiben wird. Den Namen entnahm Goethe der jüngsten Bearbeitung des Faustbuchs, deren Verfasser sich den christlich Meinenden nennt. Er stammt aus dem Hebräischen: Mephis (Verderber) tophel (= Lügner). Bisher hatte man das böse Prinzip personifiziert als zähnefletschenden Unhold, der mit ohnmächtiger Wut gegen Gott und die göttliche Ordnung anstürmt, aber vor Gottes überlegener Macht im geheimen zittert und von seinem Rächerarm immer wieder in sein Nichts zurückgeworfen wird. Als eine solche Fratze spukte bis auf Goethe der Teufel wie in den Vorstellungen des Volkes so auch in den Dichtungen der Poeten. So noch bei Klopstock. Was machte Goethe daraus? Er beseitigte aus seiner äußeren Erscheinung alle fratzenhaften Attribute des nordischen Phantoms und faßte ihn als junkerhaften, blasiert frivolen Lebemann, ausgestattet mit dem verführerischen Reiz überlegener weltgewandter Formen, lebensklug, eingeweiht in alle groben und feinen Mysterien der Sinnenlust mit

dem Hautgout eines prickelnden, kaustischen Witzes, der sich über alles lustig macht, womit es anderen Menschen heiliger Ernst ist. Angeregt von gewissen skeptischen und mokanten Naturen, die ihm im Leben begegnet waren, einem Behrisch in Leipzig, Herder in Straßburg, vor allem Merck in Darmstadt, schuf Goethe daraus das Urbild des höhnisch negierenden Pessimismus, der mit dem Anspruch auftritt, tiefer als andere den Menschen ins Herz zu sehen, der mit schadenfrohem Zynismus überall im Menschen das Tier, das auf dem Grund seines Wesens liegt, aufdeckt. Er leiht ihm einen überlegenen, aber lieblosen Verstand, der für das Niedrige und Gemeine im Menschen einen unheimlich scharfen Blick hat, dessen lauernder Beobachtung keine Schwäche an den Menschen, kein Mangel an den Dingen entgeht, der den idealen Schimmer, den der idealistisch angehauchte Mensch auf Welt und Leben liegen sieht, mit sezierender Kritik und ätzendem Spott zerstört und dadurch freilich die Keimkraft zu geistiger Erhebung und sittlichem Streben in ihm zu ersticken droht. Eine solche Rolle konnte dem Bösen nur ein Dichter geben, der über die Weltanschauung, in der der alte Teufelsglaube wurzelt, hinweggeschritten war, der als der echte Jünger Spinozas eine Höhe der Weltauffassung erstiegen hatte, in der er mit Objektivität auch dem Gegensatz des guten und des bösen Prinzips und ihrem weltgeschichtlichen Kampf gegenübersteht, für welche der Teufel fast ebensoviel Recht bekommt wie die Gottheit, die zerstörenden

Kräfte der Welt soviel wie die schaffenden und erhaltenden. Bei dieser Behandlung des bösen Prinzips hinterläßt denn auch der Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles bei tieferblickenden Lesern den Eindruck, den Schiller in einem Brief an Goethe (vom 26. Juni 1797) mit den Worten schildert: „Der Teufel behält durch seinen Realismus vor dem Verstand und Faust mit seinem Idealismus vor dem Herzen recht. Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Tod und Leben miteinander zu ringen." Der durchdringende Verstand des Mephistopheles, die souveräne Überlegenheit seiner Beobachtung und seines Urteils macht es auch allein psychologisch verständlich, daß er einem Faust in seinem Drang nach ganzer und ungetrübter Erkenntnis des Lebens ein unentbehrlicher Gefährte wird. Obgleich jeden Augenblick durch seine Sarkasmen abgestoßen und in seinen Gefühlen verletzt, kann Faust, seitdem er einmal von seinem Geist gekostet hat, nicht mehr von ihm lassen; er fühlt instinktiv heraus, wie sehr ihn dieser Gefährte mit seiner unbarmherzig nüchternen Auffassung der Personen und Dinge nach einer gewissen Seite überragt, wie er ihm als Korrektiv dienen kann für die von seinem Idealismus unzertrennlichen Selbsttäuschungen, wieviel gerade für seinen Wahrheitsdrang, der ohne Schleier sehen will, was am Leben ist, bei einem solchen Genossen zu holen ist.

Goethe selbst hat immer die Rolle des Mephistopheles als die wichtigste der ganzen Dichtung an-

gesehen. Für die erste Aufführung des Faust in Weimar am 29. August 1829 hat er gerade die Rolle des Mephistopheles dem Schauspieler La Roche aufs sorgfältigste eingeübt. Unter den Theaterfreunden, die zu diesem Fest nach Weimar pilgerten, war auch der Schauspieldirektor und Dichter Karl von Holtei aus Breslau. Holtei versichert: „La Roche hat mir den Teufel zu Danke gespielt, wie vor und nach ihm niemand, und wer, wie ich, den Faust so häufig vorgelesen, weiß, was es heißt, diese sublimste Schöpfung der gesamten Poesie aller Zeiten sinnlich zu verkörpern.“ La Roche selbst aber pflegte zu sagen: „In der Rolle des Mephisto, wie ich sie gebe, ist jede Gebärde, jeder Schritt, jede Grimasse, jedes Wort von Goethe. An der ganzen Rolle ist nicht soviel mein Eigentum, als Platz hat unter dem Nagel.“

Faust, Erster Teil

Studierzimmer. Erster Monolog Fausts
Faust und Wagner

Die Tragödie selbst beginnt mit einem Monolog Fausts. Es ist die Nacht vor Ostern. Trüber Lampenschein erhellt ein enges, hochgewölbtes, gotisches Zimmer, in das zugleich von außen durch farbige Fensterscheiben das Mondlicht fällt. Vor einem Pult am Fenster steht Faust. Wir erfahren aus seinem Selbstgespräch, daß er die Würde eines Magisters und Doktors erworben und nun zehn Jahre lang als akademischer Lehrer gewirkt hat. Wir müssen ihn uns (nach Vers 2342 „Hexenküche") als Fünfziger denken. Er klagt über die Erfolglosigkeit seines hohen Erkenntnisstrebens, das ihn ruhelos bei allen vier Fakultäten herumgetrieben. Er zeigt sich tief unglücklich über die Hohlheit und Nichtigkeit aller menschlichen Wissenschaft, auch unbefriedigt über die Dürftigkeit seiner äußeren Verhältnisse, die ihn ausschließt von den Gütern und Genüssen der Welt. Die innere Geistesfreiheit, die ihm den Zutritt zu unbeschränktem Lebensgenuß hätte verschaffen sollen, hat keinen anderen Effekt für ihn gehabt, als daß sie ihm alle beglückenden Illusionen, in denen andere

Menschen befangen sind, geraubt hat. In diesem Schiffbruch seiner wissenschaftlichen Bestrebungen nimmt er verzweifelnd seine Zuflucht zur Magie. Er schlägt das astrologische Zauberbuch des berühmtesten mittelalterlichen Magiers, des provenzalischen Juden Michel de Notre Dame (Nostradamus) auf, um mit dessen Hilfe einen intuitiven Einblick in das Geheimnis der wirkenden Natur zu gewinnen. Einen Augenblick steht er in begeistertem Schauen vor dem ihm aus dem Buch entgegentretenden Bilde des Makrokosmus still und versenkt sich entzückt in das Schauspiel der im Universum harmonisch ineinandergreifenden, sich wechselseitig bedingenden und zum Kreislauf des Lebens zusammenwirkenden Kräfte. Es ist ihm zumute, wie wenn ihm in der Weise des berühmten schwedischen Geistersehers Swedenborg sein Inneres plötzlich gegen das Geisterall aufgeschlossen und ein Blick in die Geheimnisse der unsichtbaren Welt vergönnt wäre. Allein das Weltganze steht dem menschlichen Geist zu ferne, es läßt sich nirgends anfassen und kann nur geahnt, in einem Gleichnis vorstellig gemacht werden. Er versucht es mit dem Erdgeist, das ist mit dem Geist, in dem der Inbegriff des auf unserem Planeten pulsierenden Lebens in Natur („Lebensfluten") und Geschichte („Tatensturm") personifiziert ist. Dieser Erdgeist steht dem Menschen näher, weil ja der Mensch selbst ein Teil seines Lebens ist. Auch kündigt sich Faust das sympathetische Band, das ihn mit dem Erdgeist verknüpft, durch die mächtige Aufregung an, die ihm bei dessen Beschwörung durch

sein ganzes Sinnen- und Nervenleben zieht. Der Geist erscheint, von der magnetischen Macht seines Seelenflehens angezogen. (Bei der ersten Faustvorstellung zu Weimar im Jahr 1829 erschien er in Gestalt eines riesigen, den ganzen Hintergrund füllenden, aus wallenden Nebelwolken auftauchenden Antlitzes mit feuerausstrahlenden Augen.) Aber auch von ihm hat Faust keinen Gewinn. Er ist zu groß und zu schrecklich für ein Geschöpf, dessen Dasein zwischen Geburt und Grab eingeschlossen ist, und darum selbst für einen Übermenschen (dieses heutzutage viel mißbrauchte Wort ist von Goethe für diese Stelle geprägt) unfaßbar. „Wir sind unvermögend, aus der Natur herauszutreten, unvermögend, tiefer in sie hineinzukommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entfallen. Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremd. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht." (Goethes Aufsatz „Die Natur" aus dem Jahr 1780.) — Faust wird vom Erdgeist durch die Erklärung, daß er ihn nie begreifen werde, herber als zuvor in das zermalmende Gefühl seines Nichts zurückgeworfen.

Aus seinen düsteren Selbstbetrachtungen wird Faust durch einen späten nächtlichen Besuch herausgerissen. Es ist sein Famulus Wagner, Famulus nicht in dem Sinn eines Schuldieners, sondern nach mittelalterlicher Bezeichnung ein Student in höheren Semestern, der dem Professor als Assistent dient. Faust und Wagner

sind durch Goethe ein typisches Paar geworden. Wagner ist die Kontrastfigur zu Faust, an der wir erst die ganze Größe und Tiefe einer Faustnatur ermessen können. Gegen Faust, den ganzen Menschen mit seinem brennenden Verlangen nach dem vollen frischen Leben und seinem in die Tiefe strebenden Erkenntnisdrang, steht der gelehrte Bücherwurm, der trockene „Wissensphilister", der, ohne den metaphysischen Zug in die Tiefe, geistlos, mit unfruchtbarer Vielgeschäftigkeit an der Oberfläche des Lebens herumtastet, dem die Welt im Kleinkram des historischen Wissens aufgeht, der, wenn er im Gedächtnis trägt, was andere Menschen gedacht und gewußt haben, in seinem Dünkel, seinem Wert Wunder was zugelegt zu haben, und zur praktischen Verwertung der vermeintlichen Überlegenheit, die ihm dieses Wissen gibt, nur noch einiger Übung in Fertigkeiten, wie Vortrag und Deklamation, zu bedürfen meint. In seiner Geschichtsbetrachtung durchaus oberflächlich, hat er keine Ahnung von den tieferen ungelösten und unlösbaren Problemen, die dem nach wahrer Erkenntnis Dürstenden auf jedem Punkte der Geschichte entgegentreten. Das Wissen dieses an der Schale klebenden selbstzufriedenen Pedanten löst sich vor dem tiefer dringenden Blick Fausts in eitel Illusion auf; er erkennt die Bodenlosigkeit aller menschlichen Wissenschaft. Ihm erscheint die Quellenforschung, von der ein Wagner, hierin der Vorläufer einer heute so zahlreichen Sorte von Wissensphilistern, mit so stolzer Selbstbefriedigung spricht, von fragwürdigem Werte.

Diese Quellen enthalten lange nicht genug, auch ermangeln sie der Zuverlässigkeit, um uns ein Bild vom Leben vergangener Zeiten zu gewähren. Dazu kommt, daß die Forschenden selbst die Quellen nicht unverfälscht reden lassen, daß sie schon in deren Auffassung ihre Vorstellungen und die Vorstellungen ihrer Zeit einmengen. Wir können uns mit aller Quellenforschung die Zustände früherer Zeiten nicht vorstellig machen, noch denken, wie es den Menschen in diesen Zuständen zumute gewesen ist. Und könnten wir es, was hätten wir davon? (Vgl. Goethe zu Luden, 19. August 1806: „Wie wenig enthält auch die ausführlichste Geschichte gegen das Leben eines Volkes gehalten? Und von dem Wahren — ist irgend etwas über den Zweifel hinaus? Bleibt nicht vielmehr alles ungewiß, das Größte wie das Geringste? Und wenn Sie nun auch alle Quellen zu klären und zu durchforschen vermöchten, was werden Sie finden? nichts anderes als die große Wahrheit, die längst entdeckt ist und deren Bestätigung man nicht weit zu suchen braucht, daß es zu allen Zeiten und in allen Ländern miserabel gewesen ist. Die Menschen haben sich stets geängstigt und geplagt; sie haben sich und andern das bißchen Leben sauer gemacht und die Schönheit der Welt und die Süßigkeit des Daseins weder zu schätzen, noch zu genießen vermocht.")

Zweiter Monolog

Der Famulus ist abgefertigt. Hier setzt ein zweiter Monolog Fausts ein, seinem Hauptinhalt nach ge-

dichtet 1797, vielleicht mit Benützung von älteren, aus der Frankfurter Zeit stammenden Ansätzen. Das Gespräch mit Wagner hat Faust nur noch weiter in seine mit der Welt und dem Leben zerfallene Stimmung hineingesteigert. Von neuem versinkt er, und tiefer als zuvor, in die trostlosen Betrachtungen über das Leben, in welchem die Augenblicke erhöhten Fühlens und Anschauens, wie er sie eben in der Anschauung des Erdgeistes erlebt hat, so rasch vorübergehen und bald wieder vom Sand und Staub der gemeinen Alltagssorgen verschüttet werden. Mit Bitterkeit verwünscht er den komplizierten Apparat an Büchern und Geräten, den er sich angeschafft, um in das Geheimnis der Naturkräfte einzudringen, und der ihm doch nicht die mindeste Frucht gebracht hat. Vergebens ringt das sinnliche Geschöpf, die Scheidewand niederzureißen, die es von der idealen Werkstatt der Natur trennt, und hindert, in die Mysterien der wirkenden Kräfte hineinzuschauen. Wir können sie nicht schauen, so lange „dies hinfällige Kleid von Staub uns roh umhüllt". Die Erkenntnis von der Hoffnungslosigkeit seiner wissenschaftlichen Bestrebungen erfüllt ihn mit einem tiefen Gefühl vom Elend des Daseins, das er je eher je lieber von sich werfen möchte. Da tritt in seine Seele bei dem Anblick eines Fläschchens mit tödlichem Gift der furchtbare Gedanke, durch selbstgewählten Tod über die hemmenden Schranken der Körperlichkeit, und wäre es auf die Gefahr der Vernichtung hin, sich hinwegzusetzen und als entkörperter Geist (im Sinn der

platonischen Philosophie) sich den Weg zu reinerem Erkennen zu bahnen. Schon setzt er, erhaben über die abergläubischen Bedenken, die den gewöhnlichen Menschen von diesem ernsten Schritt zurückhalten, die Schale mit dem selbstbereiteten Gift an die Lippen. Da tönt — eine Szene von großer Wirkung — vom nahen Dom das feierliche Geläut der Osterglocken und der Gesang der kirchlichen Choräle herüber. Die Choräle stellen einen Wechselgesang dar zwischen den Engeln am Heiligen Grab, den gläubigen Frauen und den Jüngern des Auferstandenen, wie ihn die römisch-katholische Kirche im Gottesdienst an Ostern ihren Gläubigen darzubieten pflegt. In der metrischen Form sind sie den lateinischen Kirchengesängen nachgebildet, denen die kurzen Zeilen und die mehrfach wiederkehrenden dreisilbigen „schwebenden" Reime entlehnt sind.

Die ergreifenden Verse, in denen Faust die Himmelstöne begrüßt, die mit ihrer Wunderbotschaft freilich den kindlichen Glauben voraussetzen, und mit aller ihrer Macht den von diesem Glauben verlassenen Geist nicht mehr aus dem Staub des Irdischen emporzuheben vermögen, bezeugen zugleich, daß auch in seinem Leben eine Zeit gewesen ist, wo er das Beseligende der religiösen Erhebung und des kirchlichen Glaubens, auf dem sie ruht, im tiefsten Inneren erfahren hat. Ein Nachklang dieser Gefühle, in den sich beglückende Erinnerungen der Kindheit mischen, überströmt sein Herz und stimmt ihn so weich, daß er den Entschluß, das Leben von sich zu werfen, nicht mehr finden kann.

Die Kritiker, die den vorweimarischen Goethe auf Kosten des späteren einseitig erheben, mögen erinnert werden, daß diese Glanzpartie der ganzen Dichtung erst in der Ausgabe des vollendeten Faust vom Jahr 1807 erscheint und aus der Zeit seiner Freundschaft mit Schiller stammt.

Vor dem Tor

Die nächste Szene bietet ein weiteres Stück Exposition. Sie zeigt uns Faust in seinen Beziehungen zum Volk, in seinen Familienverhältnissen, in seiner sozialen Stellung und seiner beruflichen Tätigkeit. Sie spielt vor dem Stadttor. Es ist Ostersonntag nachmittag. Eine Menge lebensfroher Spaziergänger, köstlich gezeichnete genrebildliche Typen deutschmittelalterlichen Städtelebens aus allen Berufsständen, Volksschichten und Altersklassen, Handwerksburschen und Dienstmädchen, Bürger und Bürgerstöchter, Studenten, Soldaten, eine alte Zigeunerin, ein Bettelmann ziehen an uns vorüber und gestatten uns einen Einblick in die kleine Welt, in der sie stecken, den engen Interessenkreis, der sie ausfüllt. Auch sie sind Kontrastfiguren zu Faust. Sie zeigen uns, wie leicht die Menge das Leben nimmt, dessen Rätsel so schwer auf der Seele des Denkers lastet. Wir begleiten Faust und Wagner auf einem Spaziergang nach einem Dorf, dessen Bevölkerung sie zum Trinken und Tanzen unter einer Linde, dem Lieblingsbaum der Deutschen für solche Lustbarkeiten, versammelt finden. Diesem Volksgewimmel steht Faust, der nach vollem Men-

schentum lechzt, ganz anders gegenüber als Wagner, der gelehrte Pedant. Wenn dieser in dem wüsten Treiben des Volks sich unbehaglich fühlt und zu seinen Büchern nach Hause sich sehnt, empfindet Faust — in diesem Stück ein Geistesbruder Werthers — das Bedürfnis der Fühlung mit dem Volk; er dürstet nach einem erquickenden Trunk aus dem Becher der Natur; er möchte Mensch unter Menschen sein und in lebendigem Verkehr mit diesen natürlichen Menschen sich erfrischen. Freilich ist die kindliche Eingeschränktheit des Bewußtseins in ihm zerstört, die dazu gehört, um an den schlichten und schalen Vergnügungen dieser Menschenklasse teilnehmen und in ihnen Befriedigung finden zu können. — Von den Bauern wird Faust mit einer Ehrerbietung empfangen, die seinem Begleiter gewaltig imponiert. Wir erfahren, daß sein Vater ein geachteter Landarzt gewesen ist und Faust denselben, als eine bösartige Seuche im Volk wütete, mit selbstloser Hingebung in seiner Berufsarbeit unterstützt hat. Die übertriebenen Vorstellungen, die das Volk von seinen ärztlichen Leistungen hat, und die dankbare Verehrung, die es ihm dafür entgegenbringt, klingen einem Faust wie Hohn, weil er das unzulängliche Stückwerk seines medizinischen Wissens kennt und sich als quacksalbernden Charlatan verachten muß. Seine nekromantischen Kuren erscheinen ihm nun als eitel Hokuspokus, womit das leichtgläubige Volk betrogen wurde. Da wurde der rote Leu mit der weißen Lilie in lauem Bad vermählt, das heißt Gold und Silber, oder die aus

beiden gewonnenen metallischen Produkte bei gelindem Feuer zusammen destilliert; dann wurden beide mit offenem Flammenfeuer aus einem Brautgemach ins andere gequält, das heißt die Mischung einer höheren Glut unterworfen, bis „die junge Königin“, ein Sublimat sich zeigte, in dem man den Stein der Weisen und eine Universalarznei für alle Schäden gefunden zu haben wähnte. Nichts als Gaukelspiel, womit man die Lücken wirklichen Wissens verstopfte! Die Erzählung bestätigt noch einmal, was schon der Monolog in der Osternacht verraten hat, daß auch Faust in seiner geistigen Entwicklung einmal eine Phase durchlaufen hat, in welcher der religiöse Glaube eine große Macht über sein Gemüt hatte, so daß er unter anderem sogar vom Gebet wunderbare Wirkungen erwartete.

Aus den niederdrückenden Betrachtungen, die die Erinnerung an seine soeben noch unverdientermaßen gefeierte ärztliche Wirksamkeit angeregt hat, reißt seinen Adlergeist auf einige Augenblicke das großartige Schauspiel der untergehenden Sonne, aber freilich nur, um ihm die Enge und Gebundenheit des Erdenlebens nach einer anderen Seite zum Bewußtsein zu bringen. Es regt sich in ihm das Verlangen nach Flügeln, um von der Scholle sich losreißen und dem angeborenen Zug in die Höhe folgen zu können. Er möchte der Sonne sich nachschwingen, um ihr ewiges Licht zu trinken, ewig in ihrem Glanz über dem Dunst und Wust der Erde zu schweben. Wir wissen aus dem Gesang der Erzengel (im Prolog im Himmel), daß der Anblick des Sonnenballs den

Engeln Stärke gibt, daß sie von ihrem Sonnenstandpunkt über den Wechsel von Licht und Dunkel erhaben sind und nur an dem um seine Achse sich drehenden Erdball Licht und Finsternis ewig wechseln sehen. Ein merkwürdiges Zusammentreffen. Es ist ein Engelsdasein, wonach es den „Übermenschen" verlangt. Auch antizipiert er vorahnend den Zaubermantel, der ihn bald durch die freien Lüfte tragen soll.

Inzwischen ist die Sonne untergegangen. Die Abenddämmerung bricht herein. In seiner über die Schranken des menschlichen Daseins hinausstrebenden Sehnsucht, die durch das auf diesem Spaziergang innerlich Erlebte zu einer außerordentlichen Reizhöhe gesteigert ist, ruft Faust zum Schrecken seines furchtsamen Begleiters die Geister an, die zwischen Himmel und Erde schweben. Ein schwarzer Pudel hängt sich den beiden Spaziergängern an die Fersen. Fausts tieferer Blick glaubt in demselben sofort etwas unheimlich Magisches zu erkennen. Wagners blöderes Auge kann nichts Ungewöhnliches in dem Tier entdecken, und er redet schließlich auch seinem Gefährten dessen tiefere Ahnungen und Gesichte aus. Der Pudel scheint einer der Studentenhunde, der die Fährte seines Herrn verloren hat. — Faust zieht sich vor der nun einbrechenden Nacht in sein Studierzimmer zurück, das der Pudel mit ihm betritt.

Faust im Studierzimmer. Die Beschwörung

Die religiösen Eindrücke des frühen Morgens, die Erinnerung an die eigenen glaubensseligen Ju-

gendjahre, die Osterfreude der ländlichen Bevölkerung, das alles wirkt in Fausts Seele nach, als ihn in abendlicher, zur Einkehr in sich selbst ladender Stille sein lampenerhelltes Studierzimmer umgibt. Inniger als je verlangt es ihn nach dem verlorenen Glück des kindlichen Glaubens. Er macht einen letzten Versuch mit der geoffenbarten Religion. Aber sofort stellt sich heraus, daß er als Wissender dem vermeintlichen Wort Gottes nicht mit der naiven Aufnahmefähigkeit des ungelehrten Volkes gegenübersteht. Das Volk hat keine Ahnung von den Vermittelungen, die sich zwischen die Urkunden des christlichen Glaubens und den denkenden Menschen von heutzutage einschieben. Der Wissende sieht sich auf den griechischen Grundtext des Neuen Testamentes verwiesen, dessen Sinn er durch philologische Exegese zu ermitteln suchen muß. Da findet nun Faust, daß selbst wenn eine Offenbarung vorhanden wäre, sie ihm nichts offenbaren könnte. Läßt sie ihn doch gleich im Anfang des Johanneischen Evangeliums bei Übersetzung des vieldeutigen griechischen Wortes *Λόγος* im Stich, das ebensogut Wort als Sinn, Gedanke, Vernunft bedeuten kann, wie denn das Verständnis der Logoslehre ohne Kenntnis ihrer geschichtlichen Voraussetzungen nicht gewonnen werden kann. Der Standpunkt kindlich stummer Unterwerfung unter ein unverstandenes Mysterium ist für den, der ein geschichtliches Wissen von diesem Mysterium besitzt, zu einer psychologischen Unmöglichkeit geworden. Auch hier gilt: Wer einmal vom

Baum der Erkenntnis gekostet, dem sind die Pforten zum Paradies der Unschuld verschlossen; mit dem Zweifel, dem er Raum gibt, hat er die Brücke zu dem Kinderglauben unwiderruflich hinter sich abgebrochen. Faust bringt mit dem besten Willen keine Übersetzung zustande, die ihm Befriedigung gewährte.

Während dieser seiner Beschäftigung mit der Heiligen Schrift hört der gespenstige Pudel nicht auf, erst zu knurren, dann zu bellen und zu heulen. Faust, der in seinen Betrachtungen nicht gestört sein will, weist ihm, nachdem er ihn wiederholt ohne Erfolg zur Ruhe verwiesen, zuletzt die Tür. Nun aber geht mit dem Pudel eine schreckhafte Veränderung vor, er beginnt zusehends zum Ungeheuer aufzuschwellen. Faust sieht sich genötigt, den unheimlichen Gast zu beschwören. Die Beschwörung selbst ist im Stil der Volkssage gehalten. Während vor der Tür höllische Geisterstimmen laut werden, versucht er es zuerst mit der dem „Schlüssel Salomonis", einem alten Beschwörungsbuch, entnommenen magischen Formel, welche die elementaren Naturgeister in Feuer, Wasser, Luft und Erde, die Salamander, Undinen, Sylphen und Kobolde (wohl auch Incubi genannt) in ihre wahre Gestalt zurückzukehren zwingt. Da dieser Zauberspruch bei dem Tier nicht verfängt, erkennt Faust, daß er es mit einem höllischen Geiste zu tun hat, worauf er ihn mit dem Zeichen des Gekreuzigten beschwört. Das wirkt. Es bläht das vierbeinige Gespenst auf, bis es in Nebeldunst zu zerrinnen droht. Mit dem stärksten Zauber, dem Bild der heiligen Dreifaltig-

keit bedroht, tritt, während die Nebel fallen, Mephistopheles hinter dem Ofen hervor, wie ein fahrender Scholastikus gekleidet. Er hat sich seiner tierischen Hülle begeben. Die Beschwörung nimmt er scherzhaft und macht dem gelehrten Beschwörer sein Kompliment darüber, daß er ihm warm gemacht habe.

In dem nun folgenden Gespräch mit Faust entwickelt Mephisto das Programm der Hölle. Es geht auf Verneinung und Zerstörung alles Daseins, auf rückläufige Versenkung der Geister in die Materie, Zurückdrängung alles organischen Lebens in die uranfängliche chaotische Weltnacht, weshalb ihn Faust „Sohn des Chaos" nennt. Sodann folgt wieder ein volksmäßiger Zug. Vermöge eines eigentümlichen Zufalls ist Mephistopheles durch einen Drudenfuß oder Pentagramm (zwei zum Fünfeck ineinandergeschobene Dreiecke) an der Türschwelle ein Gefangener Fausts. Die Bedeutung dieser Szene für die Handlung liegt darin, daß dadurch Faust darauf aufmerksam wird, daß auch die Hölle ihre Rechte und Gesetze hat. Schon jetzt steigt in seinem Kopf der Gedanke eines Vertrags mit dem Bösen auf. Doch bleibt diese erste Begegnung mit Mephisto für Faust vorerst noch ohne ein praktisches Ergebnis. Mephistopheles fühlt in der unfreien Lage, in die er geraten ist, keine Lust, einen Vertrag mit Faust abzuschließen. Er entweicht unter dem Beistand eines unsichtbaren Geisterchors vor der Tür, der durch einen Sinn und Phantasie bestrickenden Zaubersang, mit traumhaften Visionen, nebelhaften Erinnerungsbildern des eben auf dem

Spaziergang Geschauten, Faust in einen tiefen Schlummer einwiegt, während Mephisto inzwischen den ihn bannenden Zauber an der Schwelle durch eine Ratte beseitigen läßt. Als Faust aus seinem Zauberschlaf erwacht, findet er zu seinem Erstaunen sich allein. Die Begegnung mit dem verneinenden Geist scheint wie die eben erlebten Gesichte nur ein täuschendes Blendwerk gewesen zu sein.

Der Pakt

Manchen Tag mag Faust auf das Wiedererscheinen Mephistos gewartet haben. Als ihm endlich Mephisto seinen zweiten Besuch macht, wird er als guter Bekannter empfangen. Mephisto erscheint als Junker mit dem Degen an der Seite, in rotem, goldverbrämtem Wams, die Hahnenfeder auf dem Hut. Er fordert ihn auf, sich ihm zu fröhlicher Weltfahrt anzuschließen. Das klingt dem lebensmüden Faust wie Hohn; er hat längst jede Hoffnung auf Genuß und Freude in diesem Leben aufgegeben und sich unwillig auf Entbehren und Verzichten eingerichtet. Er empfindet das Dasein nur als eine Last, die er immer noch je eher je lieber von sich werfen möchte. Von Mephisto boshaft an die Osternacht erinnert, wo er sich gleichwohl durch einen Anklang von Gefühlen aus besserer Zeit hatte abhalten lassen, den Lebensfaden abzureißen, bricht Faust in leidenschaftlicher Überstürzung in jene wilden Reden aus, in denen er sämtliche Güter des Lebens als Illusionen, in die sich der Mensch mit eigen-

williger Selbstverblendung stürze, verflucht; vor allem den hohen Begriff vom Menschen, seinem Wert und seiner Bestimmung, das Blendwerk, durch das die Natur unsere Sinne gefangen nimmt, die Ideale von Ruhm und Besitz, Tatenglanz und Ruhe, denen der Mensch in seinem Leben nachjagt, das täuschende Glück, das die Liebe und der Wein seinem erhöhten Empfinden vorgaukelt, endlich die Lockungen der Religion, die ihn am Leitseil von Glauben und Hoffnung trügerisch durch das Leben gängeln, so daß er, obgleich immer wieder enttäuscht, mit Lammesgeduld das alte Elend immer wieder von neuem auf sich nimmt und weiterträgt. Er hat gebrochen mit allen das Leben bejahenden Kräften; er ist reif für den Geist der Verneinung. Deswegen umtönen ihn nun lockende Geisterstimmen der Hölle. Sie geben sich, um ihn zu betören, für Freunde der von ihm zerschlagenen schönen Gotteswelt und beklagen ihre Zerstörung, aber nur um ihn selbst als Halbgott und seine Zerstörungstat als einen Akt erhabener Geistesmacht zu feiern; sie rufen ihn in eine neue Laufbahn und fordern ihn auf, die zertrümmerte Welt im eigenen Geist prächtiger wieder aufzubauen. Mit ihren Mahnungen verbindet Mephisto die seinigen, indem er seinen Antrag erneuert und ihm seine Dienste anbietet. In der Exaltation der Verzweiflung schließt Faust den Pakt mit dem Bösen ab. Für diese Welt soll Mephisto Fausts Diener, für jene, wenn sie sich drüben wiederfinden, Faust Mephistos Diener sein. Was will Faust mit dieser Verbindung

erreichen? Nachdem er auf dem Weg des Denkens und Forschens dem Geheimnis des Lebens nicht beigekommen, möchte er mit Hilfe der Zauberkünste Mephistos möglichst viel erleben, womöglich den ganzen Umfang des menschlichen Daseins an sich erfahren, und auf diesem Wege ergründen, was am Leben ist. Allein diesen Schritt tut er von vornherein in völlig hoffnungsloser Stimmung, ohne Glauben an Befriedigung und Glück. Er hat nur den einen Gedanken, im Taumel maßlosen Genießens und rastloser Betätigung sich zu betäuben und seinen Schmerz zu vergessen. Der stärkste Ausdruck dieser resignierten Stimmung liegt in der Erklärung, seine Seele solle in dem Augenblick verfallen sein, in welchem er durch irgendeinen Genuß sich soweit betrügen lasse, daß er ihn schön genug finde, um seine Dauer zu wünschen. Nicht ohne anfängliches Zaudern, das freilich nachher von stürmischer Hast abgelöst wird, unterzeichnet Faust den Vertrag nach Mephistos Begehren mit einem Tropfen Blut, das er aus dem geritzten Finger preßt. Und nun gibt er der unfruchtbaren Spekulation förmlich den Abschied, um das ihm bisher noch fremd gebliebene Leben in seinen Höhen und Tiefen, in der Glut der Sinnlichkeit, in stürmischer Leidenschaft, in rastloser Betätigung der Manneskraft auszuschöpfen und so sein beschränktes Individuum zum Inbegriff der ganzen Menschheit zu erweitern. Nicht ohne Grund belächelt Mephisto dieses titanische Vorhaben. Enthält doch der Begriff des Universalmenschen einen Widerspruch

in sich selbst. Denn der einzelne Mensch kann unmöglich in sich die Totalität der Menschheit darstellen. Das Individuum entsteht nur durch Beschränkung: es kann unmöglich alle menschlichen Eigenschaften im Höchstmaß in sich vereinigen, da diese sich gegenseitig beschränken und ausschließen. Nach seiner Ansicht erhöht sich der Mensch sein Dasein nicht dadurch, daß er sich zu einem Inbegriff aller menschlichen Eigenschaften innerlich aufspreizt, sondern nur dadurch, daß er möglichst viel äußere materielle Kräfte und Güter den eigenen Zwecken dienstbar macht, um sie für den Genuß des Lebens zu verbrauchen.

Zwischen Mephistos Ausspruch in dem Monolog nach Fausts Abgang vor dem Auftreten des Schülers: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft — so hab' ich dich schon unbedingt" und seiner Äußerung im Gespräch mit dem Herrn im Prolog hat man vielfach einen Widerspruch finden wollen. Mit Unrecht. Dort ist die Rede von einem Mißbrauch der Vernunft, durch den es der Mensch, das heißt der große Haufen der Menschen fertig gebracht hat, „tierischer als das unvernünftige Tier zu sein". Aber der Mißbrauch eines hohen Gutes hebt dessen Wert nicht auf, der auch an jener Stelle von Mephisto durch die Bezeichnung „Schein des Himmelslichtes" genugsam angedeutet ist. Wenn hier Faust in einem Augenblick leidenschaftlicher Erregung sich einfallen läßt, von der Vernunft sich verwünschend loszusagen, so würde dieser Entschluß bei

einem Geiste wie er, dessen ganzes Wesen auf die Vernunft gebaut ist, allerdings der Anfang vom Ende sein, er müßte seine Selbstzerstörung bedeuten. Aber die Ausführung dieses Entschlusses ist eine psychologische Unmöglichkeit. Der Mensch vermag nicht von sich selbst zu scheiden.

An diesem Punkt, wo Faust seine Bücher für immer zuschlägt und der unfruchtbaren Wissenschaft den Rücken kehrt, steht ganz an ihrem Platz die berühmte Szene zwischen Mephisto und dem Schüler mit der vernichtenden Satire auf alle menschliche Wissenschaft. Dem Studenten, einem jungen Blut, das voll naiven Wissensdurstes auf die Hochschule kommt, einem Enthusiasten für die Universitätswissenschaft, von der er die wertvollsten Aufschlüsse über Welt und Leben erwartet, gibt Mephisto in der Rolle Fausts, mit seinem Talar bekleidet, anscheinend Ratschläge für seinen akademischen Studiengang; in der Tat legt er mit überlegenem Verstand und beißendem Hohn die Schwächen und Gebrechen der vier Fakultätsdisziplinen bloß. Die schärfsten und schlagendsten Satiren sind die auf die Rechtswissenschaft und die Theologie, die Goethe erst in reifen Mannesjahren (seit 1797) an Stelle von vielem Schalen und Unreifen, das der Jugendentwurf enthielt, eingelegt hat. Der erste Spott trifft die Philosophie als Logik und Metaphysik. Dabei schwebt dem Dichter die Philosophie seiner Zeit, die Wolffsche, vor mit ihrem klappernden Formalismus, ihrer umständlichen und doch gänzlich unfruchtbaren Zerglie-

derung der Denkakte, und ihrem anspruchsvollen mathematischen Beweisverfahren; von der Metaphysik wird gesagt, daß sie als die Wissenschaft von den letzten Gründen der Dinge, die die Grenzen der Erscheinungswelt übersteigt und sich in das Gebiet des nicht mehr Faßbaren verliert, es nur zu hochtrabenden Worten bringt, die alles konkreten Inhalts entleert sind. Die Rechtsgelehrsamkeit, als die Wissenschaft vom positiven geltenden Recht, beschleppt sich mit den Überbleibseln der Vergangenheit, Festsetzungen, die als naturgemäße Ergebnisse früherer Zustände zu ihrer Zeit wohltätig wirkten, aber auf die im Fortgang der Zeiten veränderten Zustände wie die Faust aufs Auge passen, zur baren Unvernunft geworden sind und mit dem natürlichen Recht in schreiendem Widerspruch stehen. Am schlimmsten kommt die Theologie weg. Sie ist der unmögliche Versuch, die Vorstellungen von Übersinnlichem in Worte und Formeln einzufangen, die, weil unserer Sprache nur sinnliche Vorstellungen zugrunde liegen und alle ihre Worte auf sinnliche Erscheinungen gemünzt sind, in ihrer Anwendung auf Übersinnliches kernlose Hülsen sind, dabei aber als Symbole, um die eine ganze Gemeinde sich sammelt, eine autoritative Rolle in Anspruch nehmen. Am annehmbarsten erscheint dem Teufel die Medizin. Der Mediziner hat wenigstens einen greifbaren Gegenstand seines Studiums, die große Welt, die Natur, und die kleine Welt, den Menschen nach seinem körperlichen Dasein. Nur muß man sich nicht einbilden, aus diesem

Studium für den nächsten Zweck, Heilung körperlicher Schäden und Krankheiten, besonderen Gewinn zu ziehen. Einen Vorteil bietet sie, daß man mit ihr mehr als andere Menschen zu intimen Beziehungen mit dem weiblichen Geschlecht gelangt und ihre Klagen und Bedürfnisse, die mit den sexuellen Funktionen ihres Körpers im engsten Zusammenhang stehen, zu stillen die reichste Gelegenheit findet. In diesem zynischen Fingerzeig entpuppt sich offen der teuflische Verführer.

In dem kurzen Gespräch zwischen Faust und Mephisto, das nach Abgang des Schülers einsetzt, lernen wir Faust von neuen Seiten kennen, wodurch sich uns sein individuelles Bild ergänzt. Bei all seinem Hunger nach dem Leben und voller Menschheit war er, der akademische Lehrer, bisher in Gefahr, äußerlich zum Stubengelehrten zu vertrocknen. Er ist dem geselligen Leben und der Welt entfremdet, er hat seit der Studentenzeit mit Frauen nicht mehr verkehrt. Es fehlt ihm an leichter Lebensart, an geselliger Gewandtheit. Auch in dieser Beziehung ist er auf die Führung seines kecken, weltmännisch versierten Gefährten angewiesen.

Auerbachs Keller

Faust beginnt seinen neuen Lebenslauf. Ein Zaubermantel, von Feuerluft gehoben, trägt ihn zusammen mit Mephistopheles durch die Luft. Mit der Feuerluft spielt Goethe auf das im Jahr 1766 entdeckte, durch seine auffallende spezifische Leichtigkeit sich aus-

zeichnende Brenngas an, das im Jahr 1782 die Brüder Montgolfier auf die Erfindung des Luftballons geführt hat.

Eröffnet wird das neue Leben in Auerbachs Weinkeller (in Leipzig), eine bittere Ironie! Was Mephisto mit Faust vorhat, indem er ihn in die Gesellschaft der dort versammelten Zechbrüder einführt, deuten die Worte in dem kurzen Selbstgespräch an, bei dem wir ihn nach Abgang Fausts, ehe der Schüler ins Zimmer getreten, belauscht haben.

> Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
> Durch flache Unbedeutenheit;
> Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
> Er müßte doch zugrunde gehn.

Der Geist der Verneinung wirbt für seine Lebensauffassung. Er will seinen Gefährten zu seinesgleichen machen, ihm seine eigene Welt- und Menschenverachtung beibringen. Zu diesem Zweck zeigt er ihm das Leben der Menschen von seiner schalsten und gemeinsten Seite. Der hochstrebende Geist, den Faust trotz seines Pakts mit dem Bösen keineswegs aufgegeben hat und der ihn auch in dem Umgang mit seinem höllischen Gefährten nie ganz könnte sinken lassen, soll auf alle Weise beleidigt, abgestumpft, womöglich ertötet werden, bis er schließlich so gemein denkt wie er selbst und nur noch an grobsinnlichem Genießen Geschmack findet. Die Szene selbst ist in aristophanischem Geist entworfen. Dem Universitätsdozenten zeigt sich die erbärmliche Kehrseite seines Auditoriums, platte Burschen „mit wenig Witz

und viel Behagen"; wie sie mit ein paar Worten schlagend charakterisiert werden, ohne Bildungsinteressen, vom engsten Horizont und den rohesten Sitten, groß nur im Krakeelen, Schimpfen und Raufen. Freude, „den schönen Götterfunken", kennen sie nur in der Form der Schadenfreude. Die Namen der vier lustigen Brüder, Frosch, Brander, Siebel, Altmaier enthalten wenigstens zum Teil nicht undeutliche Anspielungen auf studentische Altersbenennungen. Der Frosch bedeutet wohl den Studenten in den ersten Semestern (sonst Fux, eigentlich den Primaner, der noch nicht Student ist), Brander (sonst Brandfux) das dritte und vierte Semester; Altmaier erinnert an Altbursch. Also ein — freilich höchst beschämendes — Bild aus dem Verbindungs- und Kneipleben der deutschen Studenten. So gehört diese Szene mit dem Gespräch zwischen Faust und Wagner, mit der Schülerszene, dieser Satire auf die Fakultäten der Universität, mit Fausts Klagen über die Eitelkeit seiner wissenschaftlichen Bestrebungen zusammen als ergänzendes Stück zu dem umfassenden Sittenbild vom deutschen Universitätsleben, durch das der Dichter die unmutige Abkehr seines Helden von der unfruchtbaren Wissenschaft und seiner unbefriedigenden Lehrtätigkeit motiviert.

Im Urfaust ist die Szene mit Ausnahme des Eingangs (acht Versen) in Prosa gehalten. Im Fragment vom Jahr 1790 erscheint sie in den jetzt vorliegenden Versen, in denen sie sehr gewonnen hat. Ferner ist es im Urfaust in Übereinstimmung mit

der überlieferten Sage Faust selbst, der die Zauberkünste mit den aufgetischten Weinsorten praktiziert. Nachdem aber der Dichter die Paktszene eingelegt und wir in derselben die verzweifelte Stimmung kennen gelernt haben, in welcher Faust den Pakt mit Mephisto geschlossen hat, wäre es unverständlich, wie Faust an diesen platten Späßen mit den plumpen Gesellen Geschmack finden kann. So mußte die Rolle des handelnden Hexenmeisters an Mephisto übergehen, und seinem Gefährten konnte nur die passive Rolle des widerwilligen gelangweilten Zuschauers verbleiben, mit der nun seine Ehre besser gewahrt ist. — Mephisto weiß sich denn bei den sauberen Brüdern, die ihn foppen wollen, sofort in Respekt zu setzen, wie er den jungen Naseweis, der ihn mit Hans Rippach, einem sprichwörtlichen Tolpatsch vom Lande, schraubt, mit schlagfertigem Witz abführt. Dann insinuiert er sich bei den platten Burschen durch die satirische Romanze vom Floh, der als Günstling des Königs sich die Freiheit erworben hat, die ganze Hofgesellschaft bis zur Königin hinauf ungestraft zu plagen, indem er ihrer demokratisch-pöbelhaften, sie von der besseren Gesellschaft ausschließenden Sittenroheit ein schadenfrohes, in wieherndem Applaus sich äußerndes Behagen bereitet. Endlich regaliert er sie mittelst eines Zauberspuks mit erlesenen Weinen, die sie denn auch in eine wahrhaft bestialische Lustigkeit versetzen, und spielt ihnen zu guter Letzt, wie sie in angetrunkenem Zustand zum Dank für seine gespendeten Gaben mit Prügeln über ihn herfallen wollen, einen köstlichen

Schabernack, der ganz im Stil der ursprünglichen Volkssage gehalten ist.

Hexenküche

Vom Weinkeller in die Hexenküche! Die Szene ist von Goethe während seines zweiten Aufenthalts in Rom in der Villa Borghese im März 1788 gedichtet und in den Urfaust für die Ausgabe von 1790 eingelegt worden. Veranlassung zu diesem Einschiebsel gab das poetische Bedürfnis, dem Helden dreißig Jahre vom Leib zu schaffen, den abgezehrten Denker zum jugendlich fühlenden Lebemann umzuschaffen, eine Aufgabe, die, wie das einleitende Gespräch selbst andeutet, nur auf phantastischem Weg zu lösen war. Die innerliche Verjüngung, die „Neubelebung der studentischen Ader" hatte damals der Dichter an sich selbst erlebt.

Der tollste Spuk, den je ein Dichterhirn ausgeheckt hat, der dem Besonnensten den Kopf wackeln macht. Wir atmen die Atmosphäre eines Irrenhauses. Anscheinend haarsträubender Unsinn; aber durch dessen dicken Qualm zucken beständig Streiflichter einer Satire, von der die faulen Seiten in Leben, Literatur und Kirchentum unserer Zeiten getroffen werden: der kindische Wunsch reich zu werden, gepaart mit der Erwartung, daß mit dem Reichtum auch der Verstand komme; die pastorale Katerstimmung, die die platte Wahrheit, daß alles Irdische vergänglich ist, mit salbungsvoller Didaktik predigt, Bettelsuppen schlechter Dichter, die unermüdlich reimen und entzückt sind, wenn dieses

Reimen ausnahmsweise einmal einen vernünftigen Gedanken ergibt, alberner Aberglaube, wie mit dem Sieb, das mit den beiden Mittelfingern gehalten, wenn man dadurch einen Dieb ansieht, angeblich diesen dadurch verrät, daß es sich von selber im Kreise dreht; Spott auf die Kronen, die gesprungen sind und bei dem Versuch, sie durch Blut und Schweiß zu leimen, vollends auseinanderbrechen; diabolischer Hohn auf widerspruchsvolle Glaubenslehren, wie die heilige Dreifaltigkeit, deren „Absurdität" übertrumpft und ins Unsinnige gesteigert wird im Hexeneinmaleins.

An der äußeren Szenerie haben niederländische Maler wie David Teniers und der Höllenbreughel indirekt mitgearbeitet. Auf einem niedrigen Herd steht ein großer Kessel über einem Feuer, das einen unstet flackernden Schein über die ganze Küche und den seltsamen Hexenhausrat wirft. In dem Dampfe, der davon in die Höhe steigt, zeigen sich verschiedene untermenschliche Gestalten. Ein geschwänzter Affe, eine Meerkatze sitzt bei dem Kessel, schäumt ihn mit einem Löffel und sorgt, daß er nicht überläuft. Der Meerkater mit den Jungen sitzt daneben und wärmt sich. Die Hexe selbst ist ausgeflogen. Während Mephisto mit den albernen Tieren, die ihm als die Zerrbilder des Menschlichen besonders sympathisch sind, spielt und sich unterhält, kommt Faust vor einen Zauberspiegel zu stehen, aus welchem ihm wie aus einem Hohlspiegel, nur in bestimmter Entfernung sichtbar — dem Nähertretenden löst sich das Bild in Dunst und Nebel auf —, eine nackte Frauengestalt von sinne-

bestrickendem Reiz, hingegossen wie eine Venus Tizians oder Giorgiones, entgegenblickt. — Später kommt, während eben infolge des Überlaufens des von der Kätzin außer acht gelassenen Kessels eine mächtige Flamme aufschlägt, die alte Hexe schreiend und schimpfend durch den Schornstein gefahren. Nach einer bezeichnenden zynischen Erkennungs- und Begrüßungsszene zwischen ihr und Mephisto braut sie auf dessen Geheiß unverzüglich den verjüngenden Zaubertrank für Faust und reicht ihn diesem mit einem Hexensegen. Der Trank hat die Wirkung, daß er ungewohnte Begierden in ihm weckt (vgl. das gleichzeitig entstandene Lied vom Cupido in Claudine v. Villa bella) und ihn bald „Helena in jedem Weibe sehen läßt". —

Gretchentragödie

Als der Universalmensch, der auf dem Weg innerer und äußerer Erfahrung den ganzen Gehalt des Menschenlebens ausschöpfen soll, um zu erkennen, ob das Leben den auf das Unendliche gerichteten Trieb je zu befriedigen vermag, hätte Faust sämtliche Kreise des Lebens zu durchwandern. Ein unendlicher Stoff! Das schwebte Schiller vor, als er bezweifelte (vgl. S. 6), ob sich ein poetischer Reif finden lasse, der eine so hoch aufquellende Masse zusammenhalte. So schien die Fausttragödie von vornherein dazu verurteilt, Bruchstück zu bleiben wie das Menschenleben und die Geschichte der Menschheit selbst.

Mephisto hatte für die Fahrt durchs Leben, die

Faust an seiner Seite unternehmen sollte, das Programm aufgestellt, „Wir seh'n die kleine, dann die große Welt". Es ist also zunächst die kleine Welt, in die er ihn einführt. Das geschieht in der Gretchentragödie. Die große wird sich ihm erst im zweiten Teil eröffnen.

Über Gretchen ist nur eine Stimme der Bewunderung. Selbst der Engländer Lewes, der sonst Goethe einseitig an Shakespeare zu messen pflegt und dabei meist zu kurz findet, weil er übersieht, was bei einer allseitigen Vergleichung Goethe seinerseits einzusetzen hätte, muß bekennen: Shakespeare hat kein solches Bild wie Gretchen gezeichnet, keine solche eigentümliche Vereinigung von Leidenschaft und Einfalt, bürgerlicher Schlichtheit und bezaubernder Anmut. Goethe gibt ihr den Namen seiner ersten Jugendliebe, mit der er nach „Dichtung und Wahrheit" seinen ersten unreifen Roman in seiner Vaterstadt erlebt hat. Das war auch ein Mädchen aus einfach bürgerlichen Kreisen, das durch den Zauber seines Wesens einen tiefen Eindruck auf sein junges Herz gemacht hat. Dennoch hat das Gretchen Fausts mit dem von „Dichtung und Wahrheit", ihrem etwas kühlen, fast altklugen, den jugendlichen Liebhaber bemutternden Wesen wenig gemein. Mehr hat sie in ihrem Charakter angenommen von der Straßburger Geliebten. Von ihr hat sie das naive Wesen, die unverfälschte Natürlichkeit ihres Betragens, den engbegrenzten Horizont ihres Lebens und Denkens, die kleine Welt häuslicher Verrichtungen, die sie ausfüllt, die mädchenhafte Freude am Putz, das Hinaufstaunen

an der Gestalt des Geliebten und seinem Geistesflug. Das Lied vom Heidenröslein zeigt, daß Goethe sein Liebesleben mit Friederike gelegentlich „zu Ende dachte“ und über die Tragik, zu der es die Anlage in sich barg, erschrak. Später hat dann wieder Lottes hausmütterliches Walten einige Züge zu Gretchens Charakterbild geliehen. Als echtes Kind des Volkes kennzeichnet sich Gretchen dadurch, daß sie in ihrem ganzen Denken an Glaube und Sitte ihrer Volksgenossen gebunden ist, daß sie verloren ist, sobald der Halt zusammenbricht, den sie im Anschluß an Lehre und Brauch ihrer Kirche gefunden hat. Ihr ganzer Reiz liegt in dem Duft der Reinheit, der sie umweht, in der herben Jungfräulichkeit, die sie gelegentlich hervorkehrt, der unberührten Einfalt, die doch nicht ohne Salz ist. Männliche Zudringlichkeit weiß sie schlagfertig in ihre Schranken zu weisen. Dagegen fehlt ihr in ihrer unerfahrenen Unschuld und Harmlosigkeit die Fähigkeit, die Geister zu unterscheiden. So unterhält sie einen lebhaften Verkehr mit der Nachbarin Marthe Schwertlein, der Strohwitwe des Reisläufers, vertraut derselben ihre Geheimnisse an und läßt sich von ihr beraten, ohne zu merken, daß das doch ein recht gewöhnliches Weib ist. Bestochen durch ihre Liebedienerei übersieht sie ihre gemeinen Seiten, weil sie nichts Schlechtes sich vorstellen kann und in ihrem Herzen davon nicht berührt wird. An dem Verkehr Gretchens mit dieser Nachbarin trägt nun freilich ihre Mutter einige Schuld. Von ihr streng gehalten, eingeschüchtert und

auf sich selbst zurückgewiesen, wird sie durch das Bedürfnis, sich mitzuteilen, das sich im Umgang mit der Mutter so wenig befriedigt, dem gesprächigen, äußerlich so teilnehmenden Weib des Nachbarhauses zugeführt. Ohne der rührenden Wirkung dieser Unschuld Eintrag zu tun, darf ihr Goethe auch eine Schwäche leihen, die zugleich eine Schwäche der Volkseinfalt überhaupt ist, daß sie aus der glücklichen Beschränkung ihres Zustands sich nach dem hinaufsehnt, was für dieses Glück verhängnisvoll ist, daß sie dem Reiz einer höheren Bildung, die ihr huldigt, dem Reiz von fürstlichen Geschenken, mit denen sie beehrt wird, nicht widerstehen kann. Wie muß nun ein solches Naturkind auf eine Persönlichkeit wie Faust wirken, in welcher der Ruf des Jahrhunderts nach Natur einen so mächtigen Widerhall findet? Mit Entzücken blickt der von grübelnder Reflexion zerfressene Denker auf dieses in seinem ganzen Empfinden und Denken urwüchsigfrische Menschenkind. So stellt nun auch Faust mit Gretchen wieder ein kontrastierendes Gestaltenpaar von typischer Bedeutung dar, dort himmelstürmende Freigeisterei eines titanischen, weltumspannenden Forschergeistes, hier ein kindlich gläubiges, im Anerzogenen befangenes Gemüt, dort ein Hinausstreben über die dem Menschen gesetzten Schranken bei friedloser Zerrissenheit, hier friedevolle Geschlossenheit in eng begrenztem idyllischem Lebenskreis, dort zergliedernde Reflexion über das eigene Ich, hier glückliche Dumpfheit des Bewußtseins und das Walten dunkler Instinkte, die Liebe dort eine stürmische Wal-

lung des Gefühls, neben der so manche andere Interessen Platz finden, hier der ganze über Glück und Weh entscheidende Inhalt des Lebens.

Der Liebesroman entwickelt sich in einer Folge lose verknüpfter, aber planvoll ineinander greifender Szenen, deren jede ihren eigenen Rahmen hat und eine besondere Station der Tragödie darstellt, jede ein Bild von greifbarer Realität, von zart umrissener Zeichnung und von wechselndem, unendlich ergreifendem Stimmungston. Ein mit frivoler Keckheit von Faust angeknüpftes Liebesverhältnis reinigt und vertieft sich, nachdem Faust angesichts der rührenden Unschuld Gretchens und dem friedevollen Idyll ihres Lebens rasch sein besseres Selbst wieder gefunden hat. Wenn er anfangs im ersten Ansturm der Leidenschaft selbst an ein Geschenk für Gretchen gedacht hat, so steigt ihm plötzlich, nachdem er einen Blick in ihre friedliche Existenz geworfen, ein Zweifel auf, ob er recht daran tue, das Mädchen durch Geschenke zu versuchen, und nur widerstrebend gibt er dem Gefährten nach. Freilich, wie die Mutter Gretchens das Geschenk zum Pfarrer getragen, dringt er selber darauf, den ihr auf diesem Weg entgangenen Schmuck durch einen neuen zu ersetzen. Die Schleicherin Kirche mit ihren habsüchtigen Tendenzen empört ihn, reizt ihn zu einem Gegenschachzug und treibt ihn so auf einem Wege weiter, den er ursprünglich doch selbst nicht ohne Gewissensbedenken betreten hat.

Nach dem Plan Mephistos soll Marthe Schwertlein, das „Weib wie auserlesen zum Kuppler- und

Zigeunerwesen", als Vermittlerin dienen, um Faust und Gretchen zusammenzubringen. Er will bei Frau Schwertlein sich einführen als Freund ihres angeblich in Welschland verstorbenen, bei Padua begrabenen Mannes, der ihm seinen letzten Willen an seine Witwe in der Heimat auszurichten aufgetragen habe. An dieser Schwindelei soll nun auch Faust sich beteiligen. Er soll Mephistos Aussagen vor der Witwe durch sein Zeugnis bestätigen. In Faust sträubt sich anfangs sein Wahrheitssinn gegen die Zumutung, falsches Zeugnis abzulegen. Aber in seinem leidenschaftlichen Verlangen nach Gretchen ist er der überlegenen Sophistik des Gefährten gegenüber nicht fest genug: Er läßt sich zu dem falschen Streich überreden und bahnt sich so durch eine Lüge den Weg zu seinem Liebesglück. Wie er es nun aber bei dem lieblichen Kind zu gegenseitiger, durch Küsse besiegelter Liebeserklärung gebracht hat und die Geliebte sich ihm mit unbegrenztem Vertrauen hingibt, erschrickt er vor den möglichen Konsequenzen; er traut sich selbst nicht, und aus Furcht, sich an ihrer ungehüteten Unschuld zu versündigen, entschließt er sich, von ihrer Seite zu fliehen, um ja keiner Versuchung der Sinnlichkeit zu unterliegen. Auf der anderen Seite belauschen wir in dem weiblichen Gemüt das Aufkeimen und stufenweise Wachsen der Liebesleidenschaft. Erst nur weibliche Neugier, die sich im stillen mit dem Mann beschäftigt, der sie so keck auf der Straße angesprochen hat, dann beim Wiederbetreten des Zimmers, in welchem in ihrer Abwesenheit Faust

und Mephisto gewesen, eine ihr unerklärliche ahnungsvolle Angst. „Es ist so schwül, so dumpfig hie" und der Versuch, die Ängstlichkeit des Alleinseins nach Kinderart durch Singen sich vom Herzen zu schaffen, wobei sie unwillkürlich den Zustand ihres Herzens dadurch verrät, daß sie auf die Ballade vom „König in Thule" und seiner bis in den Tod getreuen Liebe verfällt, weiterhin das freudige Erstaunen über den erlesenen Schmuck, den sie in ihrem Schrank vorfindet und in mädchenhafter Eitelkeit gleich anlegt, womit sie in die vom bösen Geist gelegte Schlinge geht; dann die erste Begegnung mit Faust im Garten der Nachbarin, ihre rührende Bescheidenheit und das Hinaufblicken an dem vornehmen, vielgereisten Herrn, ihr holdes treuherziges Geplauder aus ihrem kleinbürgerlichen Lebenskreis, ihre schalkhaften Neckereien mit dem geliebten Mann und das reizende Blumenorakel, bei dessen Befragung die Knospe ihrer Liebe mit einem Male aufbricht. Dabei ist gerade in dieser letzten Szene das liebende Paar mit einem andern Figurenpaar mit erlesener Kunst gruppiert. Die Gemeinheit der Frau Marthe muß der kindlichen Unbefangenheit Gretchens als Folie dienen, Mephistos diabolischer Humor bildet den dämonischen Hintergrund der reinsten und lieblichsten Idylle.

Bis zu diesem Punkt bewegt sich, abgesehen von den unheimlichen Begleitumständen, das Liebesglück des ungleichen Paares in aufsteigender Linie. Dieser Moment ist markiert durch Einschaltung einer Episode, der Szene in Wald und Höhle.

Szene in Wald und Höhle

Wenn die Liebe bei dem Weib das einzige, das ganze Herz ausfüllende Anliegen ist, muß sie, wie schon erwähnt, bei dem Mann, vollends wenn dieser ein so umfassender Geist ist wie Faust, den Platz im Herzen mit so manchen anderen Interessen teilen. Faust darf nicht im Liebesfeuer aufgehen. Um er selbst zu bleiben, der Übermensch mit dem glühenden Erkenntnisdrang, muß er sich uns auch nach seiner anderen Seite als der Denker und Forscher zeigen, der mit dem Naturleben aufs innigste vertraut ist, wie er selbst von sich sagt:

> Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
> Die eine will sich von der andern trennen:
> Die eine hält, in derber Liebeslust,
> Sich an die Welt mit klammernden Organen;
> Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
> Zu den Gefilden hoher Ahnen.

So treffen wir denn Faust im einsamen Verkehr mit der Natur, in die er sich geflüchtet, um sich an Gretchens jungfräulicher Unschuld nicht zu versündigen. Eröffnet wird die Szene durch einen Monolog, der im Gegensatz zu dem sonstigen Stilcharakter der Faustdichtung in den reinsten, abgeklärtesten Blankversen gehalten ist. An keiner Stelle des Gedichts fließt der Dichter mit dem Helden, von dem er singt, so fühlbar in eine Person zusammen. Goethe hat die Verse in Italien gedichtet und darin dem intimen Verhältnis, in das er dort forschend und genießend zum Naturleben getreten ist, ein unvergängliches Denk-

mal gesetzt. Die Reihe der Lebendigen zieht an ihm vorüber; er begrüßt die Gestalten des Tierreiches im stillen Busch, in Luft und Wasser als seine Brüder, nachdem sich ihm die nahe Verwandtschaft aller Lebewesen, dieser Variationen eines allen gemeinsamen einheitlichen Typus, enthüllt hat. Außer der Natur beschäftigt seinen Geist die andere Hemisphäre aller Wissenschaft: das Ich, der Menschengeist; der Naturwissenschaft tritt die Geschichte zur Seite. Sein Gesichtskreis dehnt sich über die Vorwelt aus, wie denn gerade Italien der Schauplatz der großartigsten Geschichte gewesen ist, deren Gestalten in den künstlerischen Denkmalen, die sie hinterlassen hat, sich hier dem Betrachter besonders lebhaft aufdrängen. Sie erscheinen ihm versilbert im dämmerigen Licht des Mondscheins, nachdem ihre taghelle Geschichte abgelaufen ist, dabei verschönt, weil sie uns — „sei es auch nur durch eine notwendige Täuschung" — edler und erhabener dünken als unsere eigene Gegenwart.

Was den Erdgeist betrifft, dem Faust diese ihn so tief beglückenden Offenbarungen zu verdanken bekennt, so müssen wir uns im Sinn des Dichters vorstellen, daß dessen niederwerfende Erklärung in der ersten Szene: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir" (vgl. auch Vers 1746) nicht dessen letztes Wort gewesen ist, daß er ihn damit nicht von vornherein abweisen, sondern nur den stürmischen Versuch, ihm seine volle Selbstoffenbarung mit einem Schlag abzudringen, habe zurückweisen wollen. Waren doch die schönen Früchte, die das Studium des auf

Erden sich entfaltenden Naturlebens für Goethe-Faust abgeworfen hat, ein tatsächlicher Beweis, daß ihm der Erdgeist sein Wesen stufenweise immer reicher erschlossen und ihn in die „Lebensfluten und den Tatensturm", in denen er sich betätigt, immer tiefere Blicke hatte tun lassen. Er spricht denn auch von der Erscheinung des Erdgeistes nicht nur als einer niederwerfenden, sondern auch als einer ihn beseligenden, angesichts deren er sich zugleich klein und groß gefühlt habe (vgl. Vers 607 und 626f.), und bezeichnet noch spät den Eindruck, den sie ihm gemacht, als entzückend (Vers 1577f.). Dem Erdgeist schreibt nun Faust, der von der Szene im Himmel keine Kenntnis haben kann, auch die Zusendung des Mephistopheles zu. So lästig und störend auch dieser Gefährte für das reine Glück seiner Betrachtung von Natur und Leben ist — er erkennt selbst, daß ihm derselbe unentbehrlich geworden ist. Übrigens findet sich die Vorstellung, daß Mephisto ein Sendling des Erdgeistes ist, schon im Urfaust, wo Faust in der Szene: „Trüber Tag" (vor der Kerkerszene) in der Wut darüber, daß ihm Mephisto das Schicksal Gretchens verheimlicht hat, in die Worte ausbricht: „Großer, herrlicher Geist, der du mir zu erscheinen würdigtest, warum an den Schandgesellen mich schmieden, der sich am Schaden weidet und am Verderben sich letzt?"

Der so Angekündigte erscheint. Mephisto sucht, wie das wohl auch schon bisher ab und zu vorgekommen sein mag, Faust in seiner Einsamkeit auf;

er spottet über die Naturschwärmerei, der er in dieser Bergeseinöde sich hingibt, schildert ihm verführerisch den Gemütszustand des verlassenen Gretchens und lockt ihn dadurch mit echt diabolischen Künsten zu ihr zurück, damit er, unvermerkt weitergeführt, seine Lust an ihrem holden Leibe büße. So bewährt sich wieder Fausts Wort von den zwei Seelen in seiner Brust. Die eine, die sich forschend in die Wunder der Schöpfung vertieft und sie in Gedanken nachschafft, wird zum Schweigen gebracht und die andere animalische mit ihren sinnlichen Trieben und Begierden aufgestachelt. Das liebliche Idyll seiner Liebe, das bisher rein geblieben ist, wird mit Gretchens Verführung eine ernste, tragische Wendung nehmen. Das deutet bereits die sinnliche Schwüle an, in die durch Mephisto das Gespräch zwischen beiden sich am Ende verliert, und die verzweifelte Entschlossenheit, mit der Faust fortstürmt, um sein und des geliebten Mädchens Schicksal zu erfüllen.

Fortgang der Gretchentragödie

Die Schilderung Mephistos von dem Seelenzustand Gretchens bestätigt sich uns, wenn wir nun in der folgenden Szene die Einsame, Verlassene belauschen, die beim eintönigen Surren ihres Spinnrads ihren Gedanken und Gefühlen nachhängt, die unwillkürlich in einem Liede zum Ausdruck kommen. Sie klagt, ihre Ruhe für immer verloren zu haben, gesteht sich, daß der geliebte Mann ihr ganzes Denken und Sinnen eingenommen hat, und schwelgt sehnsüchtig in Er-

innerungen an den hohen Mann und das Glück, das sie in seinen Armen gefunden hat. Das Mädchen erscheint in ihren Gefühlen überreif, Triebe, die ihr bisher unbekannt geblieben und nun um Befriedigung ringen, melden sich in ihrem Innern an.

Inzwischen ist Faust zurückgekehrt. Es folgt die zweite Gartenszene, der Höhepunkt der Liebe mit dem innigen Seelenaustausch und zugleich deren Peripetie mit ihrer Verführung. Den Kern bildet das Religionsgespräch. Das gute Kind fühlt, daß der geliebte Mann nicht mit ihr auf einem Boden gemeinsamen religiösen Glaubens steht. Das beunruhigt sie. In der Sorge um sein Seelenheil fragt sie ihn mit naiver Treuherzigkeit über ein Anliegen, das ihr das höchste und heiligste ist, aus. Das veranlaßt Faust, ihr sein (pantheistisches) Glaubensbekenntnis abzulegen. Er erkennt die Spuren Gottes und seines Wirkens überall, sowohl im Großen in dem wundervoll geordneten Weltall, als im Kleinen in dem Mikrokosmus, dem Menschen, dem zweckvollen Bau seines Körpers, dem Geheimnis des Lebens und der Liebe. Aber Gott kann nur gefühlt werden; er entzieht sich dem menschlichen Begriffsvermögen, und jeder Name für ihn ist unzulänglich. Das Kind des Volkes kann nun zwar den begeisterten Ausführungen des weltumspannenden Denkers nicht folgen, so sehr sich dieser bemüht, seine erhabenen Anschauungen in faßliche und bildhafte Ausdrücke zu kleiden; aber sie fühlt dunkel heraus, daß es dem Geliebten heiliger Ernst mit diesem Bekenntnis ist und daß es

ihm statt des kirchlichen Bekenntnisses dienen kann. Aber über eine andere Sorge kommt sie weniger leicht hinweg. Ihr frommer Instinkt hat längst an dem lieblos spöttischen Gefährten des Geliebten etwas Unheimliches gewittert; sie bietet, freilich ohne Erfolg, alle ihre kindliche Beredsamkeit auf, ihn von dieser Gesellschaft abzuziehen. Und wie endet nun diese Szene des innigsten Seelenaustausches? Der Mann mit den beiden Seelen, der soeben noch seine heiligsten Gefühle ausgesprochen, folgt seinem sinnlichen Teil und entlockt der Arglosen das Versprechen, ihn zu nächtlichem Besuch bei sich einzulassen. Die Mutter soll durch einen Schlaftrunk eingeschläfert werden. Gretchen gehört zu jenen Naturen, die zu unschuldig sind, um die sinnliche Hingebung von der vollen Hingebung des Herzens zu trennen; — sie kann dem Geliebten nichts versagen. So tut sie in ihrer Arglosigkeit ohne Bedenken den verhängnisvollen Schritt, und die Hölle gibt dazu ihren Segen. „Hab' ich doch meine Freude dran!" Mephisto.

Nun erfüllt sich ihr Schicksal mit unausweichlicher Notwendigkeit. Wir sehen sowohl die innere Seelenpein als die äußere Verschuldung bei ihr von Stufe zu Stufe wachsen; die seelische Pein von der Szene am Brunnen, zum angstvollen Gebet an das Madonnenbild im Zwinger und zu den Gewissensqualen im Dom beim Totenamt für die Mutter, die mit Verzweiflung und geistiger Umnachtung enden. Indessen häuft sich auch ihre äußere Schuld. Sie steht entehrt da vor der Welt; sie wird mitschuldig am Tod der

Mutter, mitschuldig am Tod des Bruders; sie wird zur Kindsmörderin, die, auf der Flucht ergriffen, im Zuchthaus der Hinrichtung auf dem Blutgerüst entgegensieht.

Verfolgen wir dieses ihr Schicksal im einzelnen! Gretchen hat ihre jungfräuliche Ehre verloren. Wir sollen erfahren, wie unbarmherzig das Volk über einen solchen Fehltritt urteilt. Wie greift das der Dichter an? Er läßt uns ein Gespräch Gretchens mit einer Freundin am Brunnen belauschen. Selbstgerecht, nicht ohne Schadenfreude, erzählt ihr Lieschen von dem gefallenen Bärbelchen: „Sie füttert zwei, wenn sie nun ißt und trinkt." An solchem Schmälen über andere hat auch Gretchen sonst tapfer teilgenommen. Jetzt kann sie nur Mitleid fühlen und wagt es doch nicht, die Gefallene in Schutz zu nehmen; sie ist ja selbst „der Sünde bloß". Dann melden sich die Folgen ihres Fehltritts: sie trägt ein Kind unter dem Herzen. Sie weiß, daß sie den bitteren Kelch mit aller Schande, die er bringt, in fürchterlichem Alleinsein wird leeren müssen. Das läßt uns der Dichter ahnen, indem er uns Gretchen zeigt, wie sie in der Angst der Verzweiflung vor dem Bild der mater dolorosa sich niederwirft und um Rettung vor Schmach und Schande stammelt. Nur ein Wunder vom Himmel kann ihr noch helfen. Instinktiv nimmt sie in ihrem kindlichen Glauben ihre letzte Zuflucht zur Mutter der Schmerzen, die wissen muß, wie es einem armen Menschenherzen im tiefsten Jammer zumute ist. Aber die Höllen-

qualen sollen sich häufen: die Mutter ist tot. Der Schlaftrunk, bei dem ein Mephisto die Hand im Spiel hatte, ist nicht harmloser Art gewesen. Aus dem Schlaf, in den er die Mutter versenkt hat, wacht man nicht mehr auf. Zum mitverschuldeten Tod der Mutter kommt nun der Tod des Bruders. Valentin, die prächtige „aus Kernholz geschnittene Landsknechtfigur“ (Vischer), erscheint schon im Urfaust mit dem Monolog, in dem er, der die verlorene Ehre der Schwester tief zu Herzen nimmt, ihrem einstigen fleckenlosen Ruf ihre Schande von heute gegenüberstellt, wie er sonst in brüderlichem Stolz mit ihr renommiert und den Kameraden das Zugeständnis, daß sie die Zierde des ganzen Geschlechts sei, abgedrungen hat, und nun die Scham, die ihm bei jedem Zufallswörtchen, das im Gespräch fällt, den Schweiß auf die Stirne treibt. — Die Weiterführung dieser Szene bis zu dem Zweikampf, in welchem Valentin fällt, ist dann von Goethe in seiner klassizistischen Periode hinzugefügt worden, und zwar treu im Jugendstil, den er noch vollständig beherrscht: Faust und Mephisto kommen vor die Tür am Haus Gretchens. Mephisto beginnt ein Lied zur Zither zu singen, und nun stürzt Valentin vor, dringt mit dem Schwert auf die Verführer der Schwester ein, und es entspinnt sich ein Kampf, in welchem, von Mephisto vorgeschoben und sekundiert, Faust mit einem Degenstoß den wilden Ehrenretter niederstößt, der mit dem Fluch auf den Lippen stirbt, nachdem er vor der durch den nächtlichen Skandal herbei-

gelockten Volksmenge die Schwester in seinem sittlichen Ingrimm noch erst recht entehrt hat.

Dann finden wir Gretchen im Dom bei der für ihre Mutter gehaltenen Seelenmesse. Sie windet sich vor Schmerz unter den Foltern der Gewissensangst. Die Orgel stimmt das bekannte Requiem des Thomas von Celano an, das in schauerlichem Ernst von den Schrecken des Jüngsten Gerichtes handelt. Aus den auf sie einstürmenden Posaunentönen hört die Schuldbewußte die Anklagen und Drohungen böser Geister heraus. Diese folgen in strengster Responsion allen Wendungen im Text des italienischen Meisters, indem sie von jeder die besondere Anwendung auf Gretchen machen. Mit heiserem Flüstern einsetzend, schwellen sie mit der Orgel zu zermalmender Wucht an und versetzen der Geängsteten in steigendem Maß den Atem, bis sie ohnmächtig zusammenbricht.

Walpurgisnacht

Die Walpurgisnacht steht ursprünglich mit der Faustsage in keinem Zusammenhang. Indessen ist diese Verbindung schon vor Goethe geknüpft worden. Goethe aber schaltet sie absichtlich ein, um uns auch während der Gretchentragödie aus der dämonischen Atmosphäre nicht zu entlassen. Die landschaftliche Szene hat er auf seinen verschiedenen Harzreisen (die wichtigste im Dezember 1777) genau studiert. Es ist die Gegend der Dörfer Schierke und Elend an der Kalten Bode am Südfuß des Brockens, in der Nähe der Schnarcherfelsen und Hohneklippen im Kreis

Wernigerode, eine Landschaft von wild groteskem Charakter. Bekanntlich ist der Blocksberg oder Brocken, der diese Landschaft beherrscht, in der heidnischen Zeit ein Hauptsitz der Götterverehrung unserer Altvordern gewesen, der Schauplatz fröhlicher, in der Nacht vom 30. April zum 1. Mai gefeierten Frühlingsfeste. Ein solches Frühlingsfest hat Goethe in der Kantate „Die erste Walpurgisnacht" geschildert. Die christlichen Priester haben diese Feste, um sie dem Volk zu verleiden und seine Anhänglichkeit an dieselben auszurotten, zu Teufels- und Hexenfesten gestempelt, an denen die Hexen mit dem Bösen, in dessen Dienst sie stehen, wilde, ausschweifende Orgien begehen sollten.

An diese Vorstellung, die tief ins Volk eingedrungen ist, hält sich nun Goethe und benutzt sie, um mit großer dichterischer Kraft ein Prachtstück nächtlichen Zauberspuks zu entwerfen. Es ist in den Jahren 1800 und 1801 gedichtet.

Faust in Begleitung Mephistos erscheint als rüstiger Bergsteiger. Er spürt den Frühling schon in allen Gliedern, während es dem Mephisto winterlich zumute ist. Dieser ewig Unzufriedene, der an allem nur die schlimme Seite sieht, räsonniert über das unzulängliche trübe Licht der unvollkommenen roten Mondscheibe und requiriert ein Irrlicht, dem er befiehlt, ihm und seinem Begleiter den Berg hinauf voranzuleuchten. Sobald die Wanderer in die eigentliche Zaubersphäre eingetreten sind, kommt ihre erhöhte Stimmung von selbst zum Ausdruck in einem Wechselgesang. An die Stimmung Fausts klingen

nur die lockenden Töne an, die geisterhaft aus der Landschaft aufsteigen, süße Liebesklagen, die er aus den rauschenden Wassern und ihrem Echo in den Bergen heraushört. Mephisto hebt mit Behagen die gespenstisch chaotischen Züge der Spuknacht hervor, wie das Feste sich bewegt, Bäume sich hintereinander verstecken, Klippen sich niederducken, Felsennasen blasen, die Wurzeln der Eichen sich wie Schlangen winden, Glühwürmer zu Tausenden durch die Luft fliegen, Mäuse und Molche über den Weg huschen. In den schrillen Ruf der unheimlichen Nachtvögel, Uhu und Kauz, tönen in einer Nacht, in der die Naturgesetze aufgehoben sind, auch die Schreie aufgescheuchter Kiebitze und Häher. Zuletzt scheint alles sich zu drehen, Irrlichter zu tanzen, Bäume und Felsen Gesichter zu schneiden. Einen Augenblick fesselt den Blick der Wanderer das zauberhafte Schauspiel einer jetzt über der Landschaft in wechselnder Gestalt hinspielenden, jetzt die Felsenwände von innen heraus transparent durchglühenden Beleuchtung, ein Prachtstück Goethescher Schilderung. Dann braust ein wütender Orkan daher von einer elementaren Gewalt, daß die Wanderer die Felsenrippen packen müssen, um nicht in die Tiefe geschleudert zu werden. Er bringt das Heer der Hexen. Der Hexenzug selbst ist wie die Hexenküche mit dem Pinsel eines Höllenbreughel gemalt, mit der Charakterkraft des Häßlichen; denn wie das Schöne mit dem Himmel, so steht das Häßliche mit der Hölle in einem Verhältnis spezifischer Wahlverwandtschaft. Die Mutterhexe Baubo, bekannt als

die garstige Spaßmacherin der Demeter, reitet auf einem Mutterschwein allen voran. Andere haben sich den Stinkbock zum Reittier erwählt. In ihrem zynischen Behagen farzt die alte Hexe drauf los; da der Bock ohnedies stinkt, geht das mit drein. („Es farzt die Hexe, es stinkt der Bock.") Andere reiten auf einem Besen oder auf einer Ofengabel, finden aber diese primitive Reitgelegenheit weniger angenehm (die Gabel sticht, der Besen kratzt). Unter ihnen ist auch eine Schwangere, die mitten in diesem Trubel niederkommt. Wir hören eine Menge Stimmen durcheinanderschwirren: eine schimpft, daß sie von einer im Sturm vorüberschießenden Schwester angerempelt und ihr die ganze Haut aufgerissen worden sei; Halbhexen, die sich nicht selber heben können, möchten von anderen mitgenommen werden; der große Schwarm aber stürmt so unaufhaltsam voran, daß selbst der Hexenmeister kaum nachzukommen vermag. Tiefsinnige Worte fliegen hinüber und herüber über das Verhältnis der beiden Geschlechter zum Bösen. — Aus dem lebensgefährlichen Gedränge rettet zuletzt Mephisto den schon weit von ihm fortgerissenen Faust in eine Höhle, in deren unermeßlich vor ihnen sich ausbreitendem Raum sie an Hunderten von Feuern ein zahlloses Volk finden, schmausend, zechend, spielend, tanzend, ein Jahrmarkt der Hölle bei ohrenbetäubender Musik. Eine Trödelhexe bietet historische Kuriositäten der Hölle zum Verkauf. Unter den Gespenstern taucht auch Lilith mit den schönen Haaren auf, die, eine andere Lorelei, es besonders auf junge

Männer abgesehen hat. Jesaias erwähnt sie (34, 14) als eine Spukgestalt, die in verlassenen Ruinen haust. Lilith ist nach rabbinischer Sage Adams erste Frau gewesen. Die Sage entstand durch Mißverständnis der zwei in der Genesis enthaltenen Berichte (des elohistischen und des jahwistischen) über die Erschaffung des Weibes 1. Mos. 1, 27 und 1. Mos. 2, 21 f., die man auf zwei verschiedene Schöpfungsakte bezog. So kam Adam nacheinander zu zwei Frauen. Die erste war Lilith, die zweite die aus seiner Rippe geschaffene Eva. —

Mürrisch beiseite, aber doch auch Gäste des Blocksbergfestes, sitzen an verglimmenden Feuern einige ausrangierte Großen, ein General, ein Minister, dann ein Parvenü, ein Autor, alle unzufrieden mit der Welt, die ihnen auf der Neige zu sein dünkt, seit ihr eigenes Fäßchen trübe läuft. Neben abgelebten dürren Vetteln, zu denen sich Mephisto besonders hingezogen fühlt, zeigen sich manche sinnlich üppige Junge. Mit einer dieser Jungen knüpft Faust eine Unterhaltung in ihrem Geschmack an mit dreisten lasziv(lasziven) Anspielungen, während Mephisto mit der ausgeschämten Alten saftigere Zoten tauscht. Faust tanzt mit seiner Partnerin, läßt sie dann aber plötzlich fahren, durch spukhafte Erscheinungen, die er an ihr beobachtet, abgestoßen.

Zum Schluß hat Faust in der Walpurgisnacht eine Vision, die ihn mit Grausen und Beben erfüllt. Ein schönes todblasses Kind, mit den gebrochenen Augen eines Toten, das sich wie mit geschlossenen

Füßen (ihre Füße sind durch Ketten gefesselt) langsam vorwärtsschiebt, bringt ihm das Bild des holden Gretchen vor die Seele. Wie fasziniert kann er von dieser ihm das Herz im Busen umwendenden Gestalt kein Auge mehr verwenden.

Schluß der Gretchentragödie

Wenn Mephistopheles gehofft hatte, durch die durcheinanderwirbelnden Eindrücke der Walpurgisnacht Faust zu zerstreuen und das Bild Gretchens in seinem Herzen zu verwischen, so hatte er sich in dieser Berechnung getäuscht. Faust hat in der Walpurgisnacht am Schluß noch eine Vision, die ihm das unglückliche Mädchen in einer Gestalt vor die Seele bringt, die ihm gerade auch durch das rätselhafte geisterhafte Dunkel, das sie umgibt, das Blut in den Adern gerinnen macht.

Inzwischen hat nämlich ihr Schicksal die denkbar schlimmste Wendung genommen. Sie ist, ihrer Entbindung nahe, in ihrer Seelenangst aus dem Hause geflohen, ist im ziellosen Herumirren in Wahnsinn gefallen, hat in diesem Zustand in hilfloser Verlassenheit ein Kind geboren und im Teich ertränkt. Dann ist sie, von den Häschern eingefangen, ins Gefängnis eingeliefert und vom Gericht nach dem unbarmherzig starren, hochnotpeinlichen Recht des Mittelalters, das keine geminderte Zurechnungsfähigkeit kennt, zum Tod auf dem Schafott verurteilt worden. Faust rast, wie er von diesem ihm bisher verheimlichten Jammer erfährt. Es ist die Szene:

1. Trüber Tag. Feld

die einzige Szene in Prosa, die nicht nachträglich in Verse umgedichtet worden ist. Die Prosa tut hier ihre besondere Wirkung. Wir werden von der phantastischen Traumwelt der Walpurgisnacht mit einem Schlag in die harte, entsetzliche Wirklichkeit geworfen. Die Ausbrüche rasender Verzweiflung bei Faust vertrügen eine Milderung durch Vers und Rhythmus nicht. Auch Mephistopheles erscheint nirgends in so satanischer Beleuchtung. Faust verlangt, trotz der Blutschuld, die an seinen Händen klebt, trotz dem Blutbann, der auf seinem Haupte lastet, zu Gretchen geführt zu werden, um sie aus dem Kerker zu befreien. Mephisto verspricht zu tun, was in seinen Kräften steht. Er wird die Sinne des Türmers umnebeln, damit Faust sich der Schlüssel zum Kerker bemächtigen kann. — Es folgt die kurze Szene:

2. Nacht. Offen Feld

In sechs Versen ein blitzähnlich vorüberhuschendes Momentbild. Auf schwarzen Pferden sausen Faust und Mephisto am Rabenstein vorüber, wo die bevorstehende Hinrichtung Gretchens symbolisch angedeutet wird. Mephisto gibt auf die Fragen seines Gefährten nur undeutliche Auskunft über die rätselhafte Geschäftigkeit einer Hexenzunft, die den Richtplatz in ihrer Weise zur morgigen Exekution einweiht. Die Szene gemahnt uns wie ein besinnungraubender Fiebertraum. Zur Illustration mag eine kongeniale Zeichnung des französischen Malers Dela-

croix dienen, die bei Goethe warmes Lob gefunden hat. Faust reitet ein schwarzes Pferd, das in gestrecktestem Galopp ausgreift und sich, sowie sein Reiter, vor den Gespenstern unter dem Galgen zu fürchten scheint. Die beiden reiten so schnell, daß Faust Mühe hat, sich zu halten. Die stark entgegenwehende Luft hat seine Mütze entführt, die, von den Sturmriemen am Hals gehalten, weit hinter ihm herfliegt. Er hat sein furchtsam fragendes Gesicht dem Mephistopheles zugewandt und lauscht auf dessen Worte. Dieser sitzt ruhig, unangefochten, wie ein höheres Wesen. Er reitet kein lebendiges Pferd, hat auch keines vonnöten; denn schon sein Wollen bewegt ihn in der gewünschten Schnelle. Ein Pferd hat er nur deswegen, weil er nun einmal reitend gedacht werden muß, und da genügt es ihm, ein bloß noch in der Haut zusammenhängendes Gerippe vom ersten besten Schindanger aufzuraffen. Es scheint in der Dunkelheit der Nacht zu phosphoreszieren. Es ist weder gezügelt, noch gesattelt; es geht ohne das. Der überirdische Reiter sitzt leicht und nachlässig, im Gespräch zu Faust gewendet. Das entgegenwirkende Element der Luft ist für ihn nicht da: er wie sein Pferd empfinden nichts; es wird ihnen kein Haar bewegt. In der

3. Schlußszene im Kerker

ist uns ein Höchstes von markerschütternder Tragik vorbehalten. Vor der Türe zu Gretchens Kerker stehend, hört Faust innen das arme Mädchen, das

morgen das Blutgerüste besteigen soll, singen. Das Singen hat sie sich in besseren Tagen angewöhnt; es stellt sich nun automatisch bei seelischer Zerrüttung ein. Sie singt das in Deutschland und außer Deutschlands Grenzen weitverbreitete Volksmärchen vom Machandelbaum (vgl. Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm Nr. 47 und Anmerkungen zu denselben von Bolte und Polivka Bd. 1 S. 412 ff.), das Lied von dem armen Knäblein, das die böse Stiefmutter gekocht dem ahnungslosen Vater vorsetzt und dessen Knöchelchen das trauernde Schwesterlein aufliest und unter dem Machandelbaum (Wacholder), wo seine Mutter begraben liegt, verscharrt. Daraus wird ein schönes Vögelein, das singend aus dem Grabe auffliegt und der Welt das Leid klagt, das ihm angetan worden. Über die Goethesche Zeichnung des wahnsinnigen Gretchen und ihre Reden urteilt Gustav Rümelin: daß kein Dichter je vom Wahnsinn einen so reinen Gebrauch gemacht und eine so gewaltige Wirkung damit erzielt habe. Gretchens Bewußtsein erscheine nicht unheilbar zerrüttet, die Verzweiflung steige nur bis an die Grenzen des Irrsinns und streife leicht über dieselben hin; ihre Worte deuten immer noch Lage und Stimmung in verständlichen Visionen an, und die traumartige Symbolik derselben sei gerade von ergreifender Schönheit. So durchläuft sie nun in einem sprunghaften, durch zufällige Assoziationen geleiteten Ablauf ihrer zu Halluzinationen erhitzten Vorstellungen noch einmal in der Erinnerung die ganze Geschichte ihrer unselig

endenden Liebe und kostet in gräßlicher Vorahnung die Schrecken des Hochgerichts vor. Ergreifend wirkt es, daß auch in der Umnachtung des Geistes ein sicherer sittlich-religiöser Instinkt sie nicht im Stich läßt. In alle Visionen, in denen ihr gestörter Geist steuerlos sich umtreibt, spielt doch immer ein dunkles frommes Empfinden wie ein Leitstern unbeirrbar herein, um schließlich sieghaft durchzuschlagen. Sie weigert sich mit Festigkeit, sich von Faust retten zu lassen, und wie sie gar Mephistos unheimliche Gestalt auftauchen sieht, wendet sie sich mit den Worten: „Heinrich! mir graut vor dir" von dem sonst so heiß geliebten Manne ab und übergibt sich dem Gericht des Himmels. Ein hochbedeutsamer Zug! Aus freiem Entschluß nimmt sie die Strafe auf sich, die der Himmel zur Sühne für ihr Vergehen über sie verhängt. So vollzieht sich mitten im Irrsinn die Reinigung ihrer Seele, und eine Stimme vom Himmel bestätigt denn auch: „Sie ist gerettet", während Faust, von Mephistopheles mit dem fast symbolisch klingenden Ruf: „Her zu mir!" an seine Seite gefordert, dem Bösen endgültig verfallen erscheint.

So hat Fausts Liebesidyll mit dem lieblichen Kind des Volkes ein Ende genommen, wie es entsetzlicher nicht gedacht werden kann. Indessen hüte man sich, ihm an diesem Ausgang mehr Schuld aufzubürden, als ihn gerechterweise trifft. Ihm zur Last fällt eigentlich nur, daß er, dem sinnlichen Triebe nachgebend, das Mädchen um ihre jungfräuliche Ehre

gebracht hat. Am Tod der Mutter durch den Schlaftrunk ist der Zufall, im schlimmsten Fall ein Versehen schuld, ihren Bruder Valentin hat er in der Notwehr erschlagen. Wenn er sie nach dessen Tod im Stich gelassen hat, so geschah das, weil der seitdem auf ihm lastende Blutbann ihn zum Verlassen des Landes zwang. Der Versuch, sie aus dem Gefängnis zu befreien, scheiterte an ihrer Weigerung, sich befreien zu lassen. Aber freilich, diese Betrachtungen können ihn vor sich selbst nicht freisprechen. Er hatte die liebevolle Hingebung des sittsamen Mädchens in seiner sinnlichen Begier mißbraucht und dadurch ihre Ehre vor der Welt zerstört. Und hieraus entsprang das ganze leidvolle Schicksal, von dem das arme Mädchen heimgesucht und zugrunde gerichtet worden ist.

Faust, Zweiter Teil

Entstehung

Für eine Fortsetzung des Faust war der Plan im ganzen entworfen, noch ehe der erste Teil vollendet war. Am 17. März 1832, fünf Tage vor seinem Tod, schrieb Goethe an Wilhelm von Humboldt: „Es sind über sechzig Jahre, daß die Konzeption des Faust bei mir jugendlich von vornherein klar, die ganze Reihenfolge hin weniger ausführlich vorlag." Vom zweiten Teil insbesondere hat er am 1. Dezember 1831 an denselben berichtet, er sei seit fünfzig Jahren in seinen Zwecken und Motiven durchgedacht und fragmentarisch, wie ihm die eine oder andere Situation gefallen habe, durchgearbeitet worden, das Ganze aber sei lückenhaft geblieben. Nun habe der Verstand am zweiten Teil mehr Forderung als am ersten, und in diesem Sinn habe dem vernünftigen Leser mehr entgegengearbeitet werden müssen, wenn ihm auch an Übergängen zu supplieren genug übrig bleibe.

Was Goethe am Plan des zweiten Teils zuerst zur Ausführung reizte, waren die Helenaszenen (jetzt Akt III). Gerade der Stilwechsel, der sich inzwischen

in seiner Dichtung vollzogen hatte, die Wendung vom individualistischen Realstil Shakespeares zum typischen Idealstil des klassischen Altertums, von der man hätte denken sollen, daß sie der Faustdichtung hinderlich werden würde, hat sie ihm wieder näher gebracht. Die Fortsetzung der „Ilias", an der er arbeitete, die Achilleis hat ihn auf Helena geführt; der hellenische Nationalheld hat bei seinem Aufsteigen auch die Heroine, das Urbild klassischer Schönheit, aus der Versenkung ans Licht gehoben. — Das Helenamotiv findet sich schon in der ursprünglichen Volkssage. Schon im ältesten Volksbuch (von Joh. Spies 1587) wird ihre Erscheinung von Faust beschworen. „Es ist eine meiner ältesten Konzeptionen," schreibt Goethe (22. Oktober 1826) an Humboldt, „sie ruht auf der Puppenspiel-Überlieferung, daß Faust den Mephistopheles genötigt habe, ihm die Helena zum Beilager heranzuschaffen." Im Jahr 1780 hat Goethe der Herzogin-Mutter Amalie unter andern antikisierenden Dichtungen auch Szenen von Helena vorgelesen. Im Jahr 1800 unterzog er nun diese Szenen einer neuen Bearbeitung. In seiner Korrespondenz mit Schiller wird auch über Helena verhandelt. Schiller beruhigt ihn über die Bedenken, die er ausgesprochen hatte, den schönen Stoff durch Einfügung in den Faust zur Fratze zu machen, und spricht sich, nachdem ihm Goethe die neugedichteten Szenen vorgelesen, über den großen und vornehmen Eindruck, den die Vorlesung in ihm zurückgelassen, hochbefriedigt aus. Er glaubt, einen guten Teil

dieses Eindrucks dem von Goethe gewählten Versmaß, dem prächtigen Trimeter beimessen zu dürfen, den er denn auch sofort in eigenen Dichtungen, der „Jungfrau von Orleans“ (Akt II, Szene 6, 7, 8) und der „Braut von Messina“ (Akt IV, Szene 8), nachgebildet hat. (Näheres siehe weiter unten S. 143 f.) — Das neuerwachte Interesse am Faust kam auch anderen Teilen der Dichtung zustatten. Damals schuf er mit alter Kraft die grandiosen Szenen, in denen Fausts letzte Tage und sein Tod dargestellt werden. Dann aber kam die Arbeit wieder ins Stocken, und nach Schillers Hingang ruhte sie ganz. Auch die Helena blieb unvollendet.

Erst im Jahr 1824 wurde die Arbeit wieder aufgenommen. Den Anstoß gab der Tod des britischen Dichters Lord Byron. Seit Jahren waren Zeichen von Hochschätzung und Bewunderung zwischen beiden Dichtern gewechselt worden, und es hatte sich eine auch von Byron warm erwiderte Freundschaft entwickelt. Goethe verfolgte mit inniger Teilnahme die Reise Byrons nach Griechenland, wohin dieser geeilt war, um den Griechen in ihrem Freiheitskampf gegen die Türken zu Hilfe zu kommen. Er hoffte, ihn nach glücklich vollbrachtem Werk in Weimar begrüßen zu dürfen. Da traf ihn wie ein Donnerschlag die Nachricht, daß er in Missolunghi von einem Fieber dahingerafft worden sei. Ganz erfüllt von diesem tragischen Todesfall bringt er nun die Helenatragödie zum Abschluß. Den aus der Verbindung von Faust und Helena entsprungenen Sohn

Euphorion identifiziert er mit dem britischen Dichter, leiht ihm dessen Charakterzüge, schildert sein stürmisches Naturell und frühzeitigen Tod, der auch den Tod Helenas nach sich zieht, und setzt ihm ein Denkmal in einem tiefempfundenen Nachruf. Um Ostern 1827 erschien der jetzige Akt III gesondert unter dem Titel: „Helena, klassisch-romantische Phantasmagorie, ein Zwischenspiel zu Faust", in Band IV der letzten Ausgabe seiner Werke. Auch den Tod Fausts spann er in seiner damaligen Stimmung weiter, dichtete die Grablegung, den Kampf um die Seele Fausts und deren Aufnahme in den Himmel, so daß auch Akt V in der Hauptsache fertig wurde.

Was zur Vollendung des zweiten Teils noch fehlte, ist in den Jahren 1826—31 gedichtet worden. Man hat diese Ausarbeitung wesentlich den Bemühungen Eckermanns zu verdanken. Eckermann war für den zweiten Teil des Faust, was Schiller für den ersten gewesen war, der unermüdliche Mahner und Treiber. Im März 1826 legte ihm Goethe die Ouvertüre zum ersten Akt, den Nachtgesang der Elfen, vor. Vom März 1827 bis Februar 1828 entstanden die einleitenden Szenen des zweiten Akts (im alten Studierzimmer Fausts und in Wagners Laboratorium), sowie ein großer Teil des ersten Akts (Mummenschanz). „Da die Konzeption," sagt er zu Eckermann, „so alt ist und ich seit fünfzig Jahren darüber nachdenke, so hat sich das innere Material so sehr gehäuft, daß jetzt das Ausscheiden und Ablehnen die große Operation ist. Aber daß

ich den zweiten Teil jetzt erst schreibe, nachdem ich über die weltlichen Dinge so viel klarer geworden, mag der Sache zugute kommen" (6. Dezember 1829). Die klassische Walpurgisnacht (Akt II) wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1830 rasch hingeworfen. Goethe fand nach einer Äußerung gegen Eckermann die Schwierigkeit in der Ausführung der längst gefertigten Skizze darin, daß die klassische Walpurgisnacht in Reimen geschrieben werden und doch alles einen antiken Charakter tragen müsse. Eine solche Versart zu finden, sei nicht leicht. — Noch fehlte der vierte Akt (der Krieg im Reich) und der Anfang des fünften (in und vor dem Hüttchen von Philemon und Baucis). Die Arbeit Goethes an diesen Teilen wurde unterbrochen durch den Tod seines Sohnes August und die dadurch verursachte gemütliche Erschütterung, die in einem lebensgefährlichen Blutsturz ein böses Nachspiel hatte. Nach seiner Genesung wurde, indem Goethe gegen seine Gewohnheit sich einmal entschloß, „die Poesie zu kommandieren", das Hauptgeschäft, wie er seit einigen Jahren die Arbeit an Faust nannte, erledigt, die „letzten Lücken ausgefüllt und vom Anfang bis zum Ende das Vorhandene zusammengeschlossen". (An H. Meyer, 20. Juli 1831.) Gegen Eckermann bemerkt er während der Arbeit (13. Februar 1831): „Dieser Akt bekommt wieder einen ganz eigenen Charakter, so daß er wie eine für sich bestehende Welt das übrige nicht berührt und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschließt."

Wiederholt hatte Goethe die Faustdichtung für inkommensurabel erklärt. Schließlich war ihm selbst das Werk ein wundersames geworden. Er meint, die Teile so gefügt zu haben, daß es klappt; dann aber dünkt es ihn wieder, als hätte er die Hauptmotive, um fertig zu werden, allzu lakonisch behandelt. Doch entschließt er sich endlich, das Werk für fertig zu erklären, und äußert gegen Eckermann, (August 1831): „Mein ferneres Leben kann ich nun als reines Geschenk ansehen, und es ist jetzt im Grund einerlei, ob und was ich noch tue." Wenn man aber erwartet hatte, er werde das mühsam zustandgebrachte Ganze nun sofort der Öffentlichkeit übergeben, um noch selbst den Erfolg beobachten zu können, so hatte man sich getäuscht. Er war nicht zu bewegen, das Werk noch bei Lebzeiten zu veröffentlichen; er versiegelte das Manuskript und bestimmte es zum Vermächtnis an die Nachwelt. Der Tag, schrieb er an Humboldt am 17. März 1832, sei so absurd und konfus, daß seine redlichen, lange verfolgten Bemühungen um dieses seltsame Gebäu schlecht belohnt würden. „Sie würden, an den Strand getrieben, wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet werden."

Zur Beurteilung des zweiten Teils

Man darf die beiden Teile des Faust nicht miteinander vergleichen, nicht den zweiten an dem ersten

messen. Wir dürfen im zweiten Teil nicht die lebenswahren, plastisch herausgearbeiteten individuellen Gestalten, das reiche, mit Stimmung gesättigte Leben, die tiefe Seelenzeichnung, die ergreifende Tragik eines seinen unaufhaltsamen Verlauf nehmenden Schicksals suchen, wie wir sie besonders in der Gretchentragödie finden. Sind das doch Vorzüge, die nicht nur Goethes Dichtung, sondern die gesamte Weltliteratur kaum ein zweites Mal in dieser Vollkommenheit aufzeigt. Im zweiten Teil herrscht eine beschauliche, gedankenhafte Richtung mit dem Zug zum Typischen, Symbolischen. Faust ist nicht mehr eine einzelne Persönlichkeit, er ist zum Repräsentanten der Menschheit geworden. Vieles, was man am zweiten Teil vermißt, liegt am Stoff. In dieser Beziehung sagt Goethe selbst: „Der erste Teil ist fast ganz subjektiv. Es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohltun mag. Im zweiten Teil aber ist fast gar nichts Subjektives. Es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt, und wer sich nicht etwas umgetan und einiges erlebt hat, wird nichts damit anzufangen wissen." (Eckermann, 17. Februar 1831.) Nur hat man vielfach diese Symbolik in einer Art übertrieben, die geeignet ist, den Leser von der Dichtung abzuschrecken. Das lockere Gefüge aber, das man dem zweiten Teil des Faust vorwirft, hat er mit dem ersten gemein. In dieser Beziehung sagt Eckermann unter Zustimmung Goethes (Gespräch vom 13. Februar 1831):

„Im Grund sind der Auerbachsche Keller, die Hexenküche, der Blocksberg, der Reichstag, die Maskerade, das Papiergeld, das Laboratorium, die klassische Walpurgisnacht, die Helena (wir können hinzufügen: der Bürgerkrieg im Reich) lauter für sich bestehende kleine Weltenkreise, die, in sich abgeschlossen, wohl aufeinander wirken, aber doch einander wenig angehen. Dem Dichter liegt daran, eine mannigfache Welt auszusprechen, und er benützt die Fabel eines berühmten Helden als eine Art von durchgehender Schnur, um daran aneinanderzureihen, was er Lust hat." Goethe ergänzt diese Bemerkung Eckermanns dahin, daß es bei einer solchen Komposition besonders darauf ankommt, daß die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als Ganzes immer inkommensurabel bleibe, aber eben deswegen gleich einem unaufgelösten Problem die Menschen immer wieder zu wiederholter Betrachtung anlocke. Wenn ferner an dem Gedicht getadelt wird, daß Faust darin so wenig handle, so liegt das an der Fabel. Faust hat für seine Fahrt durch die kleine und die große Welt sich der Führung Mephistos anvertraut. Bei dieser Sachlage muß naturgemäß die tätige Rolle dem Führer zufallen. Für Faust selbst handelt es sich nur darum, das Menschliche im ganzen Umkreis zu erleben und sein besseres Selbst dabei zu behaupten. Wenn man endlich tadelt, daß im zweiten Teil viele Szenen sich finden, die in keiner Beziehung zu Faust stehen, so übersieht man, daß auch der erste Teil viele Szenen enthält, denen eine solche Be-

ziehung fehlt. Was gehen die Spaziergänger am Osterfest Faust an? In Auerbachs Keller spielt er eine ganz passive Rolle; nicht viel anders in der Hexenküche und auf dem Blocksberg. Der Szene zwischen Mephisto und dem Schüler bleibt er fern. — Auch in der Motivierung wird vieles vermißt. Dazu bemerkt Scherer gut: „Wie ein Zauberstück wirkt dieser zweite Teil, und wie in solchen Märchenspielen stimmen sich die Ansprüche an die Motivierung herab. Eminent theatralisch sind Szenen und Akte gedacht, und es bedarf nur der Kürzung, um die Effekte zur bühnenmäßigen Geltung zu bringen." — Daß aber der sprachliche Ausdruck in den später entstandenen Stücken nicht mehr das leisten konnte, was die Jugendsprache, darüber war sich Goethe selbst klar. In einem Gespräch mit Sulpiz Boisserée vom 3. August 1815 klagte er: Der erste Teil sei geschlossen mit Gretchens Tod. Nun müsse er par ricochets noch einmal anfangen; das sei recht schwer; dazu habe jetzt der Maler eine andere Hand, einen anderen Pinsel. Was er jetzt zu produzieren vermöchte, würde nicht mit dem früheren zusammengehen. Riemer gegenüber berief er sich auf Tizian. Der große Kolorist habe im hohen Alter diejenigen Stoffe, die er früher so konkret nachzuahmen gewußt hätte, auch nur in abstracto, zum Beispiel den Samt nur als Idee davon gemalt. — Übrigens besteht hinsichtlich der Sprache ein großer Unterschied zwischen den Helenaszenen, die schon Schiller gekannt hat, und der Hauptmasse des fünften Akts, in der Goethes Sprach-

gewalt noch auf ihrer vollen Höhe steht, und den späteren Stücken aus Goethes letzten Lebensjahren, in denen uns manche Spuren des Alters aufstoßen. Der Dichter war von Jugend auf gewöhnt, souverän mit der Sprache zu schalten; aber während früher der Genius der deutschen Sprache mit ihm verbündet war und seinem Ruf willig entgegenkam, folgt er ihm jetzt nicht mehr so unbedingt. Der gealterte Dichter ist zu sorglos in der Wahl des Ausdrucks und vergewaltigt nicht selten die Sprache. Wir stolpern über verunglückte Wortschöpfungen und Wortzusammensetzungen. Wir stoßen uns an zopfiger Hypertrophie des Ausdrucks; hierher gehört die Neigung zu Wörterdoppelung und die Vorliebe für den Superlativ. Durch Lakonismen und Auslassungen bleibt der Sinn oft dunkel; ein ungewöhnlicher Gebrauch eines Wortes in Vertretung eines verwandten erschwert häufig das Verständnis. Mitunter ist der sprachliche Ausdruck seltsam verschroben. Besonders in antikisierenden Partien werden verschränkte Wortstellungen und Satzfügungen gewählt, selbst wo die natürliche Anordnung sich leicht in den Vers eingefügt hätte, und das, wie es scheint, deswegen, weil Goethe mit seiner ganzen Zeit, durch spröde Übersetzungen aus den klassischen Sprachen verführt, dieselben irrtümlicherweise zum Kolorit der antiken Diktion rechnete[1]. — Indessen

[1] Unnötige Wortbildungen: Kömmling, Vers 11059; Schweignis, Vers 10435; Gemildet, Vers 10102; Wöhnlich, Vers 10774; überstechen (verschmolzen aus überbieten und ausstechen), Vers 9821; Unmutigkeit, Vers 8390; tüchtighaft,

vermögen diese sprachlichen Mängel den Genuß der geistvollen Dichtung nicht wesentlich zu beeinträchtigen, zumal dem Dichter die Gabe keineswegs abhanden gekommen ist, sinnvolle Sprüche voll Kraft

---

Vers 8250; zugestaltet, Vers 9558. — Wortzusammensetzungen: Lebestrahlen, Vers 8304; Wallestrom, Vers 7256. Scherzergötzen, Vers 7262; Schaudergrauen, Vers 7041; Schreckgetön, Vers 10763; Brüllgesang, Vers 5956; Nichtinsel, Vers 9512; Windgetüm, Vers 7927; Dreigetüm (eine Dreiheit von Ungetümen), Vers 7975. — Hypertrophie: Er ging weit ins Weite, Vers 4755; tiefer tief, Vers 11499; schöner schön, Vers 11776; widerwiderwärtig panisch, Vers 10780; golden goldne Rolle, Vers 5012; all alle, Vers 8484; alleinzeln, Vers 9478; überüberwallt er, Vers 9172. — Superlative: Nun wird sich bald ein Greulichstes ereignen, Vers 5917; schnörkelhaftest, Vers 6929; Du bleibst zu Hause, Wichtigstes zu tun, Vers 6988; herrlichst anzuschauen, Vers 7388; widerlichst mißfällt, Vers 6036; angestrengtest, Vers 7544; die letztesten, Vers 7198. — Wörterdoppelung: Schaum an Schaume, Vers 4720; Wunsch um Wünsche, Vers 4658; von Sturz zu Stürzen, Vers 4718; in Kreis um Kreise, Vers 4949; In Drang um Drang zu Schmerz und Qual, Vers 9886 f.; Wo Übel sich in Übeln überbrütet, Vers 4781; Wo Mißgestalt in Mißgestalten schaltet, Vers 4784. — Lakonismen: Das hört ich oft — und falsch gehofft, Vers 4975; Das Doppelblasen, das wärmt und kühlet wie einer fühlet, Vers 5244 f.; Jeder jedem so fortan, Vers 5285; Der Kanzler sprach mit uns zu dir heran, Vers 6068, vgl. auch Vers 9877 f. — Vertauschungen: erlaube mich statt lasse mich zu, Vers 9319; er hat getan statt gehandelt, Vers 9873, 6181; erfrischet neue Lieder statt stimmet von frischem an, Vers 9985. — Satzfügungen: Das Erwünschteste dem Nutzen sei als eure Zierde schön, Vers 5130 f.; Ich dacht' in meinem Leben vom schönsten Glück Verkündung nicht zu geben als diese, Vers

und von körniger Prägnanz zu prägen. Wir stellen im folgenden eine Anzahl dieser Sentenzen, die zum Teil zu geflügelten Worten geworden sind, zusammen:

Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.
Vers 4727.

Natur und Geist — so spricht man nicht zu Christen;
Deshalb verbrennt man Atheisten,
Weil solche Reden höchst gefährlich sind.
Natur ist Sünde, Geist ist Teufel,
Sie hegen zwischen sich den Zweifel,
Ihr mißgestaltet Zwitterkind.
Vers 4897 ff.

Denn das Naturell der Frauen
Ist so nah mit Kunst verwandt.
Vers 5106 f.

6037. — Geschraubte Ausdrücke: etymologisch gleicherweise stimmig von etymologisch begründetem Gleichklang, Vers 7097; Trojas Gerichtstag, rhythmisch festgebannt = im Lied fixiert; Wo Ungesetz gesetzlich überwaltet = Gesetzlosigkeit in Form des Gesetzes mit Übermacht herrscht, Vers 4785. — Verschränkte Wortstellungen: Zuletzt ein wohlgesinnter Mann neigt sich dem Schmeichler = zuletzt neigt sich selbst ein wohlgesinnter Mann, Vers 4802 f.; Der Kaiser, er an heil'gen Sohlen erbat sich erst das Recht zur Macht = erbat sich erst an heil'gen Sohlen, Vers 5072; Auch jene Fahrt mir freigebornen Kreterin Gefangenschaft erschuf sie, lange Sklaverei = auch mir, der freigeborenen Kreterin, erschuf jene Fahrt Gefangenschaft und lange Sklaverei, Vers 8864 f.; Wir ersten, wir waren's, die Göttergewalt aufstellten = wir waren die ersten, Vers 8301 f. — Auch Wiederholungen kommen vor; man vergleiche Vers 8042 f. mit 12100 ff., 9218, 11077, 11141.

Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das fällt den Toren niemals ein;
Wenn sie den Stein der Weisen hätten,
Der Weise mangelte dem Stein.

Vers 5061—5064.

Das Heidenvolk geht mich nichts an:
Es haust in seiner eignen Hölle.

Vers 6209 f.

Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen fühlt er tief das Ungeheure.

Vers 6272—6274.

Wen Helena paralysiert,
Der kommt so leicht nicht zu Verstande.

Vers 6568 f.

Ganz resolut und wacker seht ihr aus:
Kommt nur nicht absolut nach Haus!

Vers 6735 f.

Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist.

Vers 6771.

Original, fahr hin in deiner Pracht!
Wie würde dich die Einsicht kränken:
Wer kann was Dummes oder Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht?

Vers 6807 ff.

Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein.

Vers 6813 f.

Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Kristallisiertes Menschenvolk gesehen.

Vers 6862 f.

Den Menschen laß ihr widerspenstig Wesen.
Ein jeder muß sich wehren, wie er kann,
Von Jugend auf: so wird's zuletzt ein Mann.
Vers 6965 ff.

Am Ende hangen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.
Vers 7003 f.

Zwar sind auch wir von Herzen unanständig;
Doch das Antike find' ich zu lebendig.
Vers 7086

Was hat man an den nackten Heiden!
Ich liebe mir was auszukleiden,
Wenn man doch einmal lieben soll.
Paralipomena.

Die Schönheit bleibt sich selber selig;
Die Anmut macht unwiderstehlich.
Vers 7403 f.

G'nug! den Poeten bindet keine Zeit.
Vers 7433.

Das ist es ja, was man begehrt:
Der Rost macht erst die Münze wert.
Vers 8223 f.

Du bist ein wahrer Jungfernsohn:
Eh' du sein solltest, bist du schon.
Vers 8253 f.

Unteilbar ist die Schönheit. Wer sie ganz besaß,
Zerstört sie lieber, fluchend jedem Teilbesitz.
Vers 9061 f.

Von einem glücklichen Volk:
Hier ist das Wohlbehagen erblich,
Die Wange heitert wie der Mund;
Ein jeder ist an seinem Platz unsterblich,
Sie sind zufrieden und gesund.
Vers 9550 ff.

Wer befehlen soll,
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
Vers 10259.

Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an.
Vers 9981 f.

Genießen macht gemein.
Vers 10259.

Selbst ist der Mann; wer Thron und Kron' begehrt,
Persönlich sei er solcher Ehren wert.
Vers 10467 f.

Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen.
Vers 11186 ff.

Ich bin nur durch die Welt gerannt,
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren,
Was mir entwischte, ließ ich ziehen.
Vers 11933 ff.

Der Erdenkreis ist mir genug bekannt;
Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt.
Tor, wer dorthin die Augen blinzelnd richtet,
Sich über Wolken seinesgleichen dichtet,
Er stehe fest und sehe hier sich um:
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
Vers 11441 ff.

Daß sich das größte Werk vollende,
Genügt e i n Geist für tausend Hände.
Vers 11509 f.

Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.

Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn.

Vers 11573—11584.

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.

Vers 11934 ff.

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.

Vers 12104 f.

Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.

Vers 12110 f.

Erster Akt

Erste Szene

Anmutige Gegend (Elfensang)

Fausts Liebesroman mit Gretchen hat einen grauenvollen Ausgang genommen, und Faust geht aus demselben mit schwer belastetem Gewissen hervor. Aber Faust repräsentiert ein Höchstes von Menschenkraft und menschlichem Bestreben: Er darf in dieser Sackgasse, in die er geraten ist, nicht untergehen; es muß ihm möglich gemacht werden weiterzuleben. Mag er sich eine Zeitlang dem zerknirschenden

Gefühl der Reue überlassen; zum dauernden Zustand darf dieses Gefühl nicht werden; denn als dauernder Zustand — darin stimmt Goethe mit Spinoza überein — ist die Reue unfruchtbar. Der Mensch muß sich wieder zu positivem Wirken aufraffen, muß das Böse, das er getan, wieder gutzumachen oder wenigstens durch Gutes, das er nun tut, aufzuwiegen und so in Vergessenheit zu bringen suchen. Goethe selbst sagt (Gespräche mit Eckermann, 12. März 1826): „Nach der Erschütterung, die Faust im Grund der Seele erfuhr, konnt' ich mir nicht anders helfen, als den Helden, wie ich's getan, völlig zu paralysieren und als vernichtet zu betrachten, und aus solchem scheinbaren Tode ein neues Leben anzuzünden." Zu dieser Neubelebung bietet sich dem Gefallenen die Natur selbst an. Der „allgegenwärtige Balsam allheilender Natur" muß auch auf Faust seine Wirkung tun, wie er sie einst auf den jungen Goethe selbst getan, als ihm das Unglück, das er im Gemüt Friederikens angerichtet hatte, das Herz zerriß. Diese Wiederherstellung Fausts, die Reinigung seiner Seele von dem erlebten Graus, die im Leben selbstverständlich längere Zeit in Anspruch nimmt, vollzieht sich in unserem Schauspiel mit dichterischer Abbreviatur in einer einzigen, symbolisch zu fassenden Szene. Es ist Mangel an gutem Willen, den Dichter zu verstehen, wenn man diese in dem ganzen Stoff der Faustsage liegende Symbolik verkennt und dem Dichter vorwirft, daß er seinem Helden die Entsündigung gar zu leicht mache und durch einen

opernhaften Zauber herbeiführe. Der Zaubersang, den der Dichter meint, besteht in der Heilkraft der Natur, die jeder Mensch zu genießen hat, durch die jedes verstörte Gemüt, wenn es sie auf sich wirken läßt, sich wieder auszuheilen vermag. Übrigens hindert uns nichts, eine längere Zwischenzeit anzunehmen, in der Faust nach dem Tode Gretchens in tiefen Seelenqualen ruhelos umhergetrieben worden ist. Die Worte Ariels setzen einen solchen Seelenzustand bei Faust geradezu voraus.

Wir finden Faust bei Wiederbeginn der Handlung in großartiger Naturumgebung, etwa einer Gegend der Schweizer Hochalpen (Vierwaldstätter See?) mit grünen Almen, dahinter aufsteigenden Felswänden, mit Wasserfällen und Bergsee. Er hat sich an den Busen der Natur geflüchtet und sich von dem unheilvollen Gefährten, der ihn in den Jammer geführt hat, losgemacht. Es ist die Jahreszeit, in der alles sproßt und blüht, und auch das Menschenherz, selbst nach dem schwersten Leid, sich wieder aufrichtet und an das Leben glaubt. Die Genesungskräfte der Natur sind verkörpert in den Elfen, die über dem Schlummernden geschäftig sind, die düsteren Eindrücke des Erlebten aus seinem Gedächtnis auszuwaschen, die Vorwürfe, die er sich machen muß, diese brennenden Pfeile, die ihm tief im Fleisch sitzen, zu beseitigen und neuen Lebensmut in ihm anzufachen. Die Natur ist zu groß, um an unsere Begriffe von gut und böse sich zu kehren; sie reicht auch dem Schuldbeladenen den Mohntrank des Vergessens und bietet ihm ihre Heilkraft an. So

erheben nun die mitleidigen Naturgeister, geleitet von Ariel, dem aus Shakespeares „Sturm" bekannten Luftgeist, zur Begleitung von Äolsharfen über Faust ihren erlösenden Zaubersang. Dieser gliedert sich in vier Liedstrophen, die den vier Vigilien (Nachtwachen) entsprechen, den Zeitabschnitten, in welche die Alten die Nacht zu zerfällen pflegten. Diese Liedstrophen sind die Serenade (Abendlied), das Notturno (Nachtständchen), das Mattutino (Morgenständchen) und der Reveil (Weckruf). Einer jeden der vier Nachtzeiten, und so auch jedem der ihnen entsprechenden Gesänge, kommt ein eigentümlicher Beitrag zu der Heilwirkung des Nachtschlafes zu. In der Abenddämmerung, bei kühlen Lüften, die uns Wohlgerüche zuführen, werden wir, müde von den Eindrücken des Tages, in eine Stimmung der Stille bei beruhigten Nerven eingewiegt, bis uns die Augen zufallen und sich uns der Tag für dieses Mal schließt. Auf diese Vigilie bezieht sich der Vers in der Anrede Ariels: „Erst senkt sein Haupt aufs kühle Polster nieder." — Hinsichtlich der Tiefe beschreibt der normale Nachtschlaf eine Kurve. Der Mitternachtschlaf, die zweite Vigilie, ist der tiefste Schlaf; er bringt ein völliges Auslöschen der Eindrücke des vergangenen Tages, „er badet im Tau aus Lethes Flut" (Ariel), wie denn auch die Natur um diese Zeit das Bild der tiefsten Ruhe darbietet: Über die Landschaft ist Nacht hereingesunken, am Himmel glänzt, weihevolle Stimmung verbreitend („Heilig"), im See in tausend glitzernden Funken sich spiegelnd, der Sterne un-

zähliger Chor, und bald besiegelt Vollmondschein den tiefen Frieden der Nacht. — In der dritten Vigilie kündigt sich mit dem steigenden Tag die allmähliche Rückkehr des Lichtes an. Wie die Vegetation, der grünende Talgrund, das sich füllende Buschwerk am Hügel, das wogende Kornfeld, erfrischt vom Tau der Nacht, zu neuem Wachstum ansetzt, so überkommt auch die Menschenseele ein Vorgefühl des neuen Tages, dem sie neugestärkt entgegengeht. Ariel: „Gelenk sind bald die krampferstarrten Glieder, wenn er gestärkt dem Tag entgegenruht." — Endlich steigt mit dem Lichtschein im Osten der Tag herauf. Auch bei dem Schläfer erfolgt, nachdem sein Schlummer immer leichter, zu einer immer dünneren Decke des Bewußtseins geworden ist, die Abschüttelung dieser Hülle und das Erwachen zum Licht, das Gefühl frischer Kräfte, die Rückkehr zu neuer Lebenstätigkeit. Darauf beziehen sich Ariels letzte Worte: „Vollbringt der Elfen schönste Pflicht, gebt ihn zurück dem heil'gen Licht!" —

Den Tagesanbruch selbst bezeichnet das freilich nur dem Ohr der Geister vernehmbare Getöse der aufgehenden Sonne. Dem Dichter schwebt dabei die homerische Vorstellung von den Horen vor, den Wächterinnen des Olymps, die das Amt haben, die krachenden Wolkentore des Himmels zu öffnen und zu schließen. Während die zarten Elfen, die, für das Mondlicht geschaffen, das Sonnenlicht nicht aushalten können, sich schutzsuchend in Blumenkronen, unter das Laub, in Felsenritzen verstecken, erwacht

Faust aus seinem ambrosischen Schlaf. Bei der Intimität, in der er zu der Natur steht, fühlt er doppelt tief den lebendigen Pulsschlag, der wie durch das Naturleben, so auch, Willenskraft und Tatenmut weckend, durch seine eigene Seele zieht. Er begrüßt das wunderbare Schauspiel, das sich vor seinen Augen entfaltet, wie die Landschaft um ihn her aus den Nebeln der Morgendämmerung taugetränkt mit erfrischten Farben allmählich heraustritt, wie das Sonnenlicht erst die himmelanstrebenden Gipfel des Hochgebirgs beglänzt, dann, stufenweise über die grünen Almen Klarheit verbreitend, ins Tal heruntersteigt. Aber so sehnsüchtig er die Erscheinung des großen Feuerballs selbst erwartet hat — bei dessen Hervortreten muß er das Auge abwenden, weil es seinen ungeminderten Glanz nicht ertragen kann; ein treffendes Bild für das Schicksal von Fausts unbedingtem Streben, das innerhalb der Schranken der menschlichen Existenz sein Ziel nicht erreichen kann. Der Versuch, zur vollen und unbedingten Wahrheit durchzudringen, wird bei dem sinnlich beschränkten Geschöpf anstatt der erhofften Befriedigung nur zu einem qualvollen Zustand führen, in dem es zwischen einem Übermaß von Freud und Schmerz unstet hin und her geworfen wird (man denke an den Monolog nach Erscheinen des Erdgeists, besonders Vers 519, 626 f., 652 ff.), so daß es zuletzt sich nach dem dumpfen, verschleierten Bewußtsein der frühesten Kindheit („zu bergen uns in jugendlichstem Schleier") zurücksehnt. Faust wendet sich um und erquickt das

Auge an dem Schauspiel der im Wasserfall sich spiegelnden Sonne, einem Schauspiel, das menschlichen Augen gemäßer ist. Aus dem Sprühregen des Wasserfalls bildet sich im Licht der Sonne ein Regenbogen, der, so unkörperlich er ist, sich über den stürzenden Wassern in dauernder Gestalt erhält, während die stoffliche Unterlage seiner Erscheinung, die Tropfen des Sprühregens, unaufhörlich wechseln, ein lehrreiches Gleichnis für die festen Typen oder Urformen der Dinge, Spiegelungen des Ewigen, die immer sich selbst gleich über den stofflichen Einzelerscheinungen schweben, während diese selbst in flüchtigem Dasein vorübergehen, eine die andere in ununterbrochener Folge verdrängt. Was für eine Lehre ist aus dieser Beobachtung zu ziehen? Die ewige Wahrheit taugt nicht für den menschlichen Geist, so wenig als das direkte Sonnenlicht für das menschliche Auge. Das Höchste, wozu sich der menschliche Verstand in diesem Leben erheben kann, sind jene Farbenbrechungen des Lichts, die Urformen und Bildungsgesetze, die sich ihm als ein relativ Unvergängliches aus den wechselnden Erscheinungen ergeben, seiner Erkenntnis den letzten Halt und seinem Leben, wenn er es darnach einrichtet, den wahren Wert verleihen.

Zweite Szene

Kaiserliche Pfalz — Staatsrat

(Vers 4728—5064)

Faust soll, nachdem er geheilt ist, in die „große Welt" eingeführt werden. Mephisto hat sich wieder

zu ihm gefunden. Die nächste Szene (gedichtet September 1827) versetzt uns in die kaiserliche Pfalz (palatium). In dem Kaiser stellt Goethe (vgl. Gespräche mit Eckermann vom 1. Oktober 1827) einen Fürsten dar, der alle Eigenschaften hat, sein Land zu verlieren, was ihm denn auch mit der Zeit wirklich gelingt. Das Wohl des Reichs und seiner Untertanen macht ihm keine Sorge; er denkt nur an sich und sein Vergnügen. Der Staatsrat ist versammelt, um sich zu beraten. Aber der gnädige Herr möchte sich lieber amüsieren. Hier ist nun Mephisto in seinem Element. Er beseitigt schnell den bisherigen Hofnarren, um sich selbst an dessen Stelle zu setzen. Er stellt ihm ein Bein, daß er an der Schwelle zum Thronsaal zusammenbricht. Tot ist er nicht; er tritt später vorübergehend wieder auf. Aber seine Rolle ist ausgespielt. Keck dringt Mephisto, die gekreuzten Hellebarden der Leibwache durchbrechend, bis zum Throne vor. Der Hof ist über diesen plötzlichen Wechsel nicht wenig verwundert. Er vergleicht beide Narren. An Stelle des Dicken ist ein Dürrer, an Stelle eines Fasses ein Span getreten. Die Rätselfragen, mit denen sich Mephisto in seiner neuen Rolle einführt, sind freilich für die Anwesenden, die keine Ahnung haben, wer hinter dem neuen Hofnarren steckt, nicht zu beantworten; das Rätsel bedeutet nämlich nichts anderes als Teufel und Narr in einer Person. Die Fragen sind abwechselnd auf „Teufel“ und auf „Narr“ gemünzt.

Die Beratung beginnt. Sie läßt uns einen tiefen

Blick tun in die trostlosen Zustände des in voller Auflösung begriffenen Reiches. Der Kanzler (der Chef der inneren Regierung und des Gerichtswesens) klagt über den Verfall des Rechts. Gewalttat, Raub und Mord bleibt unbestraft. Allenthalben herrscht das Faustrecht. Wird vom Gericht je einmal eine Sentenz ausgesprochen, so wird sie nicht vollstreckt, weil der Missetäter auf eine starke Clique sich stützt, der das Gericht nicht gewachsen ist. Schließlich ergreifen die Richter, bestochen, selbst die Partei der Verbrecher und verurteilen die Unschuld, die nichts als Notwehr geübt hat. — Der Heermeister (Kriegsminister) klagt über den allgemeinen inneren Kriegszustand; unbotmäßige Städte bieten hinter ihren Mauern, trotzige Ritter auf ihren Felsennestern der Reichsgewalt Schach; die gemieteten Reichstruppen sind schwierig, weil man ihnen den Sold schuldig bleibt, und machen sich durch Plünderungen bezahlt; die verbündeten Könige des Auslands aber tun, als gehe sie das alles nichts an. — Der Schatzmeister (Finanzminister) klagt, daß alles Reichsgut dem Reich entfremdet sei; die Lehensleute haben sich unabhängig gemacht und erkennen keine Pflicht gegen das Reich mehr an; die alten großen Parteien, die man sonst gegeneinander ausgespielt habe (Welfen und Gibellinen), verstecken sich; jeder Reichsstand verfolge seine selbstsüchtigen Zwecke und weigere sich, dem Ganzen das geringste Opfer zu bringen. — Der Marschalk (Hausminister) endlich klagt über die tolle Schwelgerei und Verschwendung am Hof. Die Kosten könne er

nur noch dadurch aufbringen, daß er sich von den Juden Vorschüsse leisten lasse, für die ihnen bereits die Einkünfte der kommenden Jahre verpfändet seien. — Der Kaiser, verdrießlich, fragt den Narren, ob er nicht auch noch eine Not wisse. Dieser äußert sein Erstaunen, daß die Majestät bei so viel Intelligenz und so viel gutem Willen, die sich ihr zum Dienst anbieten, von ihren Machtmitteln keinen Gebrauch mache. Er findet, daß alle die aufgezählten Mißstände aus einer einzigen Quelle fließen, dem Mangel an Geld, und dafür wüßte er schon Rat zu schaffen; nur brauche er dafür „begabten Manns Natur- und Geisteskraft". Er denkt an Faust, den er auf diesem Weg bei Hof einschmuggeln möchte. Dadurch lockt er nun aus dem Kanzler — es ist ein Geistlicher, im alten Reich bekanntlich der Erzbischof von Mainz — eine köstliche Kapuzinade heraus. Dieser verwahrt sich streng dagegen, Naturkraft und Geisteskraft zu Hilfe zu rufen, erklärt gutmittelalterlich die Geistlichen und die Ritter für die von Gott berufenen Stützen des Throns und gibt dem Hofnarren mit strengem Verweis zu verstehen, daß er ihn für einen verkappten Helfershelfer der Ketzer und Hexenmeister halte, die er in diese hohen Kreise einzuschwärzen beabsichtige. Aber der Kaiser beginnt sich für die Projekte des Narren zu interessieren. Auch die Kollegen des Kanzlers, die andern hohen Reichsbeamten, lassen sich durch dessen religiöse Bedenken keineswegs abhalten, von den Künsten des Hofnarren für ihr Ressort zu profitieren. Von ihnen

und dem Kaiser aufgefordert, entwickelt Mephisto — vom Hofastrologen, der sich von ihm einblasen läßt, sekundiert — sein schlau erwogenes Projekt. Er erinnert an die Schätze, die von früheren stürmischen Zeiten her im Boden vergraben liegen und nach altem Recht dem Kaiser gehören. Um diese Schätze zu heben, bedürfe es keineswegs, wie man glaube, der Alraunen, dieser Wichtelmännchen; ebensowenig des schwarzen Hundes, der auf die Spur der Alraunen hilft; es genüge dafür ein Zwicken in den Gliedern, das sich in der Nähe der vergrabenen Schätze in dem dafür disponierten Adepten unfehlbar anmelde, und nun stachelt er die allgemeine Begehrlichkeit und Lüsternheit der hohen Herrn auf durch eine lockende Beschreibung der mit goldenen Münzen gefüllten Töpfe, die der Bauer beim Pflügen aus der Erde scharre, der weiten unterirdischen Keller, die voller goldenen Gefäße liegen, ja auch voller edlen Weine, denen, nachdem die Holzdauben des Fasses vermodert, die Weinsteinkruste selbst als Faß gedient habe. Der Kaiser ist über diesen Aussichten warm geworden; er hat gute Lust, selbst den Spaten in die Hand zu nehmen. Aber der Astrolog, von Mephisto instruiert, rät zur Geduld, weil man sich für die Arbeit des Schätzegrabens erst sammeln und vorsehen müsse. So entscheidet der Kaiser, erst die Lustbarkeiten des Karnevals an sich vorübergehen zu lassen und dann die Schatzgräberei als Aschermittwochsgeschäft vorzunehmen.

Dritte Szene

Der Mummenschanz

Schon die alten Faustbücher lassen Faust bei den großen Potentaten, dem Papst zu Rom, dem Großsultan, dem Kaiser Karl V. in Innsbruck (oder auch bei Kaiser Maximilian) als Zauberer auftreten und die Hoffeste durch seine Künste verherrlichen. Goethe folgt also nur seinen Quellen, wenn er, um seinen Helden in die „große Welt" einzuführen, eine Hoflustbarkeit vorführt, die ihm Gelegenheit gibt, seine Zauberkünste zu entfalten und sich in der Gunst des Kaisers festzusetzen. Der Mummenschanz dient zugleich einem zweiten Zwecke: er soll die Beschwörung der Helena vorbereiten. Dabei wird vorausgesetzt, wie der Herold ausdrücklich ankündigt, daß der Kaiser, auf seinen Römerzügen von dem Geist der in Italien aufgekommenen Renaissance berührt, anstatt der fratzenhaften deutschen Fastnachtsspektakel mit Teufels- und Totentänzen ein feineres Hoffest im neuen italienischen Geschmack mit Anlehnung an die Antike wünscht. Ein solches Spiel muß dann fast von selbst in der Beschwörung der Helena, des Urbilds weiblicher Schönheit, gipfeln. Übrigens ist die Mummenschanzszene mit der ihr vorangehenden und der ihr folgenden Szene auch dadurch verknüpft, daß während derselben im Taumel des Festes der Kaiser in der Rolle des Pan, ohne eigentlich sich über das, was er tut, klar zu sein, durch Unterzeichnung eines ihm vorgelegten Schriftstücks das Papiergeld, die

Erfindung des Mephistopheles, kreiert und dadurch das Reich mit einem Ruck aus der dermaligen finanziellen Notlage herausreißt.

Ein Maskenzug geht unter Musik und Gesang über die Bühne. Der Herold führt die auftretenden Gestalten der Gesellschaft vor und erklärt sie, soweit sie sich nicht selbst vorstellen. Den Zug eröffnen unter den Klängen der Mandoline einherschreitende Florentiner Gärtnerinnen; sie tragen in Körben, teils auf dem Kopf, teils am Arm, künstliche Blumen aus Seidenfäden und teilen ihre Gaben mit sinnigen Sprüchen aus, einen Olivenzweig mit Früchten, einen goldenen Ährenkranz, Phantasieblumen, für die der Vater der Botanik, Theophrast, keinen Namen hat, zuletzt einen frischen Zweig mit Rosenknospen, der alle Kunstblumen beschämt. Ihnen folgen Gärtner mit leckerem, zum Genuß einladendem Obst. Ihr Gesang ist von Theorben, einer Art Baßgeigen, begleitet. Eine Mutter tritt auf mit ihrer Tochter, die sie nach so manchen vergeblichen Anstrengungen bei diesem Fest an den Mann zu bringen hofft. Dann kommen Gestalten, die an stehende Typen des römischen Karnevals erinnern, ungeschlachte plumpe Holzhacker, mit Balken auf den Schultern, dann als Kontrastfiguren die hüpfenden täppischen Pulcinelle, von denen Goethe in der Schilderung des römischen Karnevals eine so lebendige Beschreibung gibt, dann eine stehende Figur des Lustspiels, die in Italien noch heute wie im Altertum heimisch ist, die Parasiten oder Schmarotzer, die in den Holzträgern will-

kommene Beihelfer zum ersehnten Leckermahl begrüßen. Endlich ein taumelnder Betrunkener von jener gutmütigen Sorte, der singend und Brüderschaft trinkend mit jedermann anstoßt und darüber so benebelt wird, daß er zuletzt mitten im Gesang umsinkt, worauf der Chor den Refrain aufnimmt und spottend zu Ende führt. — Eckermann (Gespräch vom 20. Dezember 1829) macht darauf aufmerksam, wie das Ganze sich kunstvoll aufbaut und zugleich durch diese vorausgehenden Gruppen dafür gesorgt ist, daß es den nachfolgenden, immer bedeutender werdenden Erscheinungen nicht an Umgebung und Zuschauern fehlt.

Denn nun kündigen sich Gruppen höherer Ordnung an, Gestalten der griechisch-römischen Göttersage. Je zu drei gruppiert die Grazien, die Parzen, die Furien. Die drei Grazien verkörpern die gesellige Anmut, die sich besonders im Geben, Empfangen und Dankerstatten darstellt, wie denn im Griechischen und Lateinischen Anmut und Dank mit einem und demselben Wort (χαρις, gratia) ausgedrückt werden. Von den drei Parzen hat die greise Atropos („Unabwendbar"), die sonst die Schere führt, dabei aber schon manchen hoffnungsvollen Lebensfaden allzufrühe abgeschnitten und manchen unnützen endlos hat fortlaufen lassen, diesmal ausnahmsweise das Spinnen und Schlichten des Fadens übernommen. Die Schere ist für dieses Fest der Spinnerin Klotho anvertraut, die sie aber heute, um einem Versehen oder einer Übereilung vorzubeugen, im Futteral trägt. Die dritte

der Schwestern, die jugendliche Lachesis, die Parze des Loses oder Zufalls, ordnet die Fäden, die an der Weife, dem Haspel, nach Stunden und Jahren geordnet, als Stränge oder Strähnen sich abwinden. Während Grazien und Parzen sich selbst vorstellen, werden die drei Furien oder Erinnyen vom Herold angekündigt, weil sie in einer äußerlich so freundlichen Gestalt sich zeigen, daß sie kaum zu erkennen wären. Dennoch verleugnen sie ihre bösartige Natur nicht. Alekto, die klatschsüchtige Zuträgerin, weiß durch ihre Einflüsterungen Mißtrauen unter Brautleuten zu erregen, Megära, der böse Neid, weiß mit Hilfe des Eheteufels Asmodi durch Verführung zu übler Laune und Untreue Unfrieden in der Ehe zu stiften, während Tisiphone (= die Mordrache) den verletzten Teil gar zu blutiger Rache mit Gift und Dolch verhetzt.

Die Furien sind kaum vorübergeschritten, so schafft der Herold für eine Riesengruppe, die im Anzug ist, Platz. Goethe hat sie, wie übrigens den ganzen Maskenzug, einem Karnevalsaufzug nachgebildet, der erhaltenen Berichten zufolge zu Florenz im Jahr 1559 stattgefunden hat. Ein Elefant erscheint, von einer Frauengestalt, der Klugheit, mit einem leichten Stäbchen gelenkt; — hoch auf einem Turm, den er auf seinem Rücken trägt, Viktoria; zwei andere Gestalten gehen in Fesseln an seinen Seiten, die Furcht und die Hoffnung. Das große Tier — gemeint ist das Volk — verfolgt auf schwierigem Boden seinen Pfad mit Sicherheit nur dann, wenn es von der Klugheit gelenkt wird

und Hoffnung und Furcht, diese „großen Menschenfeinde", gefesselt sind. Wird dieses unselige Paar losgelassen, so geht die kaltblütige Überlegung verloren. Die Furcht schlägt die Schwierigkeiten und Gefahren zu hoch, die Hoffnung zu gering an. Im einen Fall werden nur halbe Schritte getan, die Entschlossenheit und der volle Einsatz der Kraft, die allein den Erfolg verbürgen, bleiben aus; im andern Fall werden die nötigen Vorsichtsmaßregeln unterlassen, ohne genügende Vorbereitung, mit unzulänglichen Mitteln wird an die Ausführung geschritten und dadurch abermals der Erfolg gefährdet. Alle drei Frauen entwickeln, vom Herold aufgefordert, ihre Gesinnungen; hinter dem Elefanten drein trippelt ein mißgestalteter Doppelzwerg (Zoilus, der Grammatiker der alexandrinischen Zeit, der sich ein Geschäft daraus machte, den Homer herunterzureißen, und Thersites, der Lästerer der Helden in der „Ilias"). In ihm ist nach dem italienischen Hofbericht die calumnia, die Medisance (Schmähsucht), personifiziert, die alles Große begeifert. Daß sich in ihm ein unheimlicher Teufelsspuk verbirgt, zeigt sich sogleich. Er krümmt sich unter den Stockschlägen des Herolds und ballt sich zu einem Klumpen, der plötzlich entzweiplatzt, worauf zum Entsetzen der Gesellschaft eine Natter und eine Fledermaus herausfallen, von denen die eine sich über den Boden den Zuschauern um die Füße schlängelt, die andere ihnen übers Haar sausend zur Decke fliegt.

Noch beschäftigt der dämonische Spuk die Gemüter, als eine noch viel unheimlichere Erscheinung, vor der selbst der Herold schauert, im Hintergrund der Bühne auftaucht. Es ist offenbar kein Bestandteil des festgelegten Programms, weshalb denn auch die Weisheit des Herolds für Erklärung dieser Erscheinung versagt. Dem Herold erscheint sie um so geisterhafter, als sie wie körperlos mitten durch die Menge dringt, ohne daß diese an ein Ausweichen denkt. Durch die Lüfte kommt nämlich über die Köpfe der Menschen hinweg in magischer Beleuchtung ein Viergespann von beflügelten Drachen mit Sturmesgewalt dahergeschnaubt, gelenkt von einem bildschönen, halbwüchsigen Knaben. In dem prächtigen Wagen, den das Drachenpaar zieht, sitzt Plutos, eine volle, blühende Mannesgestalt im Turban und faltigen Talar. Es ist der vom Kaiser und seinen Ratgebern so heißbegehrte Reichtum. In der Maske steckt Faust, der hier eine Probe seiner Zauberkunst zum Besten gibt. Der Knabe Lenker ist der Genius der Poesie, der, aus dem Füllhorn der Phantasie Glanz über das Leben breitend, sich dem Plutos wahlverwandt fühlt. Auf dem Triumphwagen des Reichtums hockt hinten gekauert eine ausgemergelte Hungergestalt, der Geiz. Diese Maske hat sich der hagere Narr, Mephistopheles, gewählt. Nach freundlicher Verabschiedung des Knaben Lenker wirft Plutos spielend seine goldenen Schätze unter das Publikum, die diesem freilich als täuschendes Blendwerk unter den Händen zerrinnen. Indessen reizt der dürre

Knochenmann durch Schmähungen die zuschauenden Weiber und knetet aus dem flüssigen Goldteig obszöne Gestalten, mit denen er die Weiber in die Flucht jagt. Eben will der Herold, als der bestellte Wächter des Anstands, dem Frechling sein anstößiges Handwerk legen, als für eine neue Erscheinung Platz gemacht wird, die bald aller Augen auf sich zieht. Der große Pan (nach späterer Auffassung der Griechen der Allgott der Natur) — es verbirgt sich in ihm, wie sein Gefolge geheimnisvoll sich zuflüstert, kein Geringerer als der Kaiser selbst — kommt auf einem Triumphwagen angefahren, umgeben von einem Schwarm derber rauher Naturgeister, die zu dem bisherigen mit Flittern aufgeputzten Maskenvolk einen sprechenden Kontrast bilden (vgl. Vers 5815 ff.). Sie beschreiben sich selbst; es sind die Faunen, die altitalischen Waldgeister, und die Satyrn, die bocksfüßigen, lasziven Bergdämonen der Griechen, ferner Gnomen, die wuseligen, in den Bergen nach Edelmetallen schürfenden Zwerge im Mooskleid, Lämpchen tragend; weiterhin die „uomini selvaggi", nackte, nur mit einem wulstigen Lendenschurz angetane Riesen mit knotigen Fichtenstämmen; endlich das leichte tanzende Völkchen der Nymphen der Auen, Bäume und Quellen. Der Kern der Handlung ist die Deputation der Gnomen an den großen Pan, die ihn auffordert, die Schätze im Schoß der Erde, die sie ans Licht fördern, und die zum Teil Plutos schon in einer Kiste bereit liegen hat, in seine Obhut zu nehmen. Den Augenblick benützt der Kanzler,

an den Kaiser heranzutreten und ihm ein Papier zu überreichen mit der Bitte: „Gewähre dir das hohe Festvergnügen, des Volkes Heil mit wenig Federzügen." Pan unterschreibt. Durch des Kaisers Unterschrift zu Geldeswert gebracht, wird das Papierstück noch in der Nacht tausendfältig vervielfacht, und das Papiergeld ist geschaffen. Im Festrummel des Maskenzugs geht dieser wichtige Akt unbeachtet (selbst unerwähnt) vorüber; um so größer wird die Überraschung werden, wenn am nächsten Tag die bleibende erfreuliche Frucht dieses Aktes zutage treten wird. — Das Hoffest soll durch die Zauberkünste Fausts in einem sich schrecklich ausnehmenden, aber harmlos verlaufenden magischen Feuer einen effektvollen Abschluß finden. Pan, der Kaiser, tritt an die kochende Quelle des flüssigen Goldes heran; während er sich bückt, hineinzusehen, fällt sein falscher Bart hinein, fliegt brennend zurück, steckt ihn und die Schar der Höflinge, die ihm zu Hilfe kommen will, in Brand, bis Faust das bis zur Decke züngelnde Feuer kraft seines Zaubers durch feuchte Nebelwolken dämpft. Wenn das Spiessche Faustbuch von einem solchen Feuer berichtet: „Faustus aber, wie heftig es brannte, so empfunde er keine Hitze noch Brunst, sondern nur ein Lüftlein wie im Maien," so läßt Goethe dieses Gefeitsein gegen das Feuer auf die ganze Hofgesellschaft sich erstrecken, so daß das grandiose Schauspiel des auflodernden Brandes ein leerer Schrecken ist und in allgemeines Staunen und Vergnügen sich auflöst.

Vierte Szene
(Lustgarten)

Das Papiergeld
(Vers 5987—6172)

Diese Szene ist das reinste Gegenstück zu der Szene vor dem Mummenschanz: dort nichts als Not und Klage, hier nichts als Glück und Freude. Wir sehen die Wirkung des im Mummenschanz geschaffenen Papiergeldes auf die Zustände im Reich. Die Darstellung ist durch feinen Humor gewürzt. Es knistert von Funken satirischen Witzes.

Die Szene beginnt damit, daß der Kaiser gegen Faust und Mephisto, den neuen Magier und den neuen Narren, die huldigend ein Knie vor ihm beugen, seine Befriedigung über das gelungene Hoffest ausspricht und sie seiner Gnade versichert, wenn sie sich in ihren Erfindungen so unerschöpflich zeigen, wie die Vezierstochter Scheherazade, die Märchenerzählerin in „Tausend und einer Nacht", an die ihn das Erlebte erinnert hat. In ihrer Märchenwelt wünsche er die verdrießliche Tageswelt möglichst oft zu vergessen. In diesem Moment erfährt er, daß auch diese Tageswelt wider Verhoffen sich aufs angenehmste aufgeheitert hat. Der Marschalk, der Heermeister, der Kanzler, der Schatzmeister, sie alle berichten von dem glücklichen Umschwung aller Verhältnisse, die durch das ausgegebene Papiergeld in ihrem Ressort eingetreten ist. Der Kaiser weiß selbst noch nicht, was er getan hat. Der Schatzmeister übergibt die Banknoten und klärt den Herrn über das Verhältnis

auf. Der Kaiser, anfänglich erzürnt, dann bei näherer Einsicht in den Gewinn hocherfreut, macht mit der neuen Papiergabe seiner Umgebung reichliche Geschenke und läßt im Abgehen noch einige Tausend Kronen fallen, die der dicke Narr außer Dienst, der jetzt plötzlich wieder zum Vorschein kommt, zusammenrafft und sogleich fortträgt, um das Papier in Grundbesitz anzulegen. Die Äußerungen der Empfänger über den Gebrauch, den sie von dem neuen Geld machen wollen, beweisen, daß sie, wie ihr Haupt, der Kaiser, nur auf sinnliches Wohlsein bedacht und nicht klüger und besser als vorher geworden sind. Der Gescheiteste von allen ist der Narr — eine köstliche Satire auf die Hofgesellschaft im monarchischen Staat.

Das Papiergeld wird von Goethe als ein mephistophelischer Karnevalsscherz behandelt. Was ihn zu dieser Auffassung veranlaßte, waren die Erfahrungen, die man bisher mit dem Papiergeld gemacht hatte. Die Zettelbank des Schotten Law während der Regentschaft in Frankreich, die auf die eingezogenen Kirchengüter fundierten Assignaten der Revolution, die man wohl deren Brautschatz genannt hat, aber auch das Papiergeld in Schweden und andern Ländern erwies sich als eine Betrügerei im Großen. Die Papiere spiegelten einen großen Reichtum vor, wurden aber rasch entwertet und brachten Tausende, die sich mit ihnen befaßt hatten, an den Bettelstab. Sie glichen also dem täuschenden Hexengold, das Faust in der Rolle des Plutos im Karnevalszug unter die Leute wirft.

Fünfte Szene

(Szenerie: Finstere Galerie, hellerleuchtete Säle, Rittersaal)

Die Beschwörung von Paris und Helena

(Vers 6173—6565)

Nach dem gelungenen Zauberspuk im Mummenschanz ist der Kaiser nach weiteren Proben der Magie begierig. Goethe sagt zu Eckermann am 30. Dezember 1829, im Begriff ihm diese Szene vorzulesen: „Nachdem sie am kaiserlichen Hofe Geld haben, wollen sie amüsiert sein. Der Kaiser wünscht die Musterbilder aller Schönheit, Paris und Helena, zu sehen, und zwar sollen sie durch Zauberkünste in Person erscheinen. Faust wendet sich an Mephisto, der aber diesem Auftrag, der ihn in Verlegenheit bringt, sich auf alle Weise zu entziehen sucht. Er, der mittelalterlich-christliche Teufel, hat mit dem Heidenvolk nichts gemein: ‚es haust in seiner eigenen Hölle', er kann wohl Hexen beschwören; über Heroen und Heroinen hat er keine Gewalt. Auf das Drängen Fausts versteht er sich dazu, ihm ein Mittel anzugeben. Aber das Abenteuer hat Faust selbst zu bestehen, und es ist ein ungeheures Wagnis dabei. Er hat zu den ‚Müttern' zu steigen, diesen gebärenden Kräften aller lebendigen Gestalten. Sie wohnen, eine heilige Dreiheit, in wegloser Einsamkeit, in absoluter Leere, außerhalb aller Zeit und alles Ortes, im Schein eines glühenden Dreifußes, umgeben von den schemenhaften Urbildern alles Daseins." Als Eckermann den Dichter um Aufschluß über die Mütter

bat, sagte dieser: „Ich kann Ihnen weiter nichts verraten, als daß ich bei Plutarch (Marcellus 20) gefunden, daß im griechischen Altertum von Müttern als Gottheiten die Rede gewesen. Dies ist alles, was ich der Überlieferung verdanke. Das übrige ist meine eigene Erfindung." Übrigens scheint hier auch die Lehre des Zeitgenossen des historischen Faust, des Paracelsus, von den matrices, den gebärenden Naturkräften, anzuklingen. Wie man sich diese geheimnisvollen Gottheiten zu denken hat, führt Eckermann nach Goethes Winken dann in folgender Weise aus: „In ewiger Dämmerung und Einsamkeit beharrend, sind die Mütter schaffende Wesen, von denen alles ausgeht, was auf der Erde Gestalt und Leben hat. Was zu atmen aufhört, kehrt als geistige Natur zu ihnen zurück, und sie bewahren es, bis es wieder Gelegenheit findet, in ein neues Dasein zu treten. Alle Seelen und Formen von dem, was einst war und künftig sein wird, alles schweift in dem endlosen Raum ihres Aufenthalts wolkenartig hin und her, und der Magier muß also in ihr Reich gehen, wenn er durch die Macht seiner Kunst über die Form eines Wesens Gewalt erlangen und ein früheres Geschöpf zu einem Scheinleben hervorrufen will. Die ewige Metamorphose des irdischen Daseins, Entstehung und Wachstum, Zerstörung und Neubelebung ist der Mütter unausgesetzte Beschäftigung." Der Kenner der griechischen Philosophie wird auch an die platonischen Ideen, die Urformen aller Dinge, erinnert, die jenseits des Raumes

und der Zeit ein Bestehen haben. Faust ist von dieser wundersamen Eröffnung aufs tiefste ergriffen, zaudert aber in seiner verzweifelten Entschlossenheit keinen Augenblick, das furchtbare Abenteuer zu wagen. Er nimmt aus den Händen Mephistos den Zauberschlüssel, dem der Dreifuß, wenn er damit berührt wird, ans Licht folgen wird; mit ihm kann er die unterirdischen Schemen in die Erscheinung zwingen. Stampfend versinkt er. Das Unheimliche des Unternehmens wird dadurch noch gesteigert, daß Mephisto selbst Zweifel darüber äußert, ob Faust wiederkommt.

Während Faust seinen Gang zu den Müttern antritt, hat Mephisto seine liebe Not mit der Ungeduld des Kaisers und seines Hofes, welche die Geisterszene nicht erwarten können. Inzwischen drängen sich aus der Hofgesellschaft allerlei Hilfesuchende an den Zauberer heran, um sich von ihm Geheimmittel gegen alle möglichen Schäden und Schmerzen verschreiben zu lassen. Die Szene ist ein Meisterstück von Witz und Spott. Mephisto bedient die abergläubische Menge, wie sie es verdient, treibt mit ihr lustigen Schabernack, streut aber auch manchen grundgescheiten Rat ein, der auf scharfem Blick für die Schwächen der Menschen beruht.

Indessen hat sich der nur dämmerig beleuchtete Rittersaal, in welchem das Geisterspiel vor sich gehen soll, mit Schaulustigen gefüllt; der Kaiser und sein Hof haben ihre Plätze eingenommen. Der Herold, der sich unfähig fühlt, diesem unberechenbaren Geisterspiel gegenüber seines Amtes als Erklärer zu warten,

gibt die Aufgabe, die Erscheinungen zu deuten, an den Astrologen ab. Der Vorhang hebt sich: die Bühne stellt das Innere eines griechischen Tempels vor. Auf der einen Seite des Proszeniums nimmt der Astrolog seinen Stand; vor ihm sitzt Mephisto im Souffleurkasten und bläst ihm ein. Und nun steigt auf der anderen Seite Faust, der Wundermann, im Priesterkleid mit dem geheimnisvollen Schlüssel aus der Tiefe, ein Dreifuß mit weihrauchduftender Schale hinter ihm her. Er hat das schwere Werk glücklich vollbracht und spricht nun mit Emphase die großartige Beschwörungsformel. Nun folgt eine wunderbare Szene. „Es erscheint aus dem Weihrauchdampf der Schale, unter ätherischer, aus Mauer und Säulenschaft klingender Musik sich entwickelnd, Paris. Aus den bewundernden Ausrufen der Zuschauer setzt sich uns Zug für Zug das Bild des schönen Jünglings zusammen. Er setzt sich, er lehnt sich, den Arm über den Kopf gebogen, wie wir ihn auf alten Bildwerken dargestellt finden. Er ist das Entzücken der Frauen, die von den Reizen seiner Jugendfülle schwärmen. Dagegen erregt er die Abneigung der männlichen Zuschauer, aus deren abschätzigen Bemerkungen Neid und Eifersucht spricht. Paris entschläft, und es erscheint Helena. Sie naht sich dem Schlafenden, sie drückt einen Kuß auf seine Lippen, sie entfernt sich von ihm und wendet sich, nach ihm zurückzublicken. In dieser Wendung erscheint sie besonders reizend. Sie macht einen ähnlichen Eindruck auf die Männer, wie Paris auf die Frauen. Die Männer werden zu

Liebe und Lob entzündet, in den Frauen regt sich Neid, Haß und Tadel." Übrigens fehlt es auch nicht an Äußerungen, in denen Goethe mit feiner Satire andeutet, wie die schöne, unverfälschte und unverkünstelte Natur dieser Gestalten in ihren Körperformen, Gebärden und Bewegungen auf die zopfig galante, in konventioneller Hofsitte befangene Gesellschaft wirkt. Faust selbst ist ganz hingerissen und vergißt beim Anblick der Schönheit, die er ins Dasein gezaubert hat, Zeit, Ort und Umstände, so daß Mephisto immer wieder ihn erinnern muß, daß er nicht aus der Rolle fallen solle. Neigung und Einverständnis scheint zwischen Paris und Helena zuzunehmen, der Jüngling umfaßt sie, um sie zu entführen. Da kann sich Faust nicht länger beherrschen, er will sie ihm entreißen, aber indem er ihn mit dem Schlüssel berührt, erfolgt eine heftige Explosion: die Geister gehen in Dunst auf, und Faust liegt paralysiert am Boden.

Zweiter Akt

Erste Szene

Fausts altes Studierzimmer, dann Wagners Laboratorium — der Homunkulus

(Vers 6566—7004)

a) Das Studierzimmer

(Vers 6566—6818)

Der zweite Akt führt uns in das ehemalige Studierzimmer Fausts, ein hochgewölbtes, enges goti-

sches Gelaß. Das Szenarium gibt an: Mephisto hinter einem Vorhang hervortretend. Indem er ihn aufhebt und zurücksieht, erblickt man Fausten hingestreckt auf einem altväterischen Bett. — In einem kurzen Monolog Mephistos wird die Szenerie beschrieben, das alte Zimmer mit den getrübten Scheiben, den Spinneweben, der eingetrockneten Tinte, dem vergilbten Papier, der Schreibfeder, in deren Rohr noch ein vertrockneter Tropfen des Blutes steckt, mit dem sich Faust dem Teufel verschrieben hat. Indem Mephisto Fausts alten Talar vom Haken nimmt, um in denselben zu schlüpfen, wie damals, als er in der Rolle Fausts den Schüler empfangen, sieht er aus demselben eine Unzahl von Motten herausfliegen. Das erfüllt ihn mit gewissem Behagen. Ist er doch der Schutzpatron aller an der Zerstörung arbeitenden Tiere. Dieser Insektenschwarm ist aus den paar Setzlingen entstanden, die er damals im Pelz zurückgelassen hat. — Er zieht die Glocke, die einen grellen durchdringenden Ton von sich gibt, daß die Hallen des alten weitläufigen Klostergebäudes erbeben und alle Türen aufspringen. Durch das Läuten wird der Famulus herangerufen. Es ist der Nachfolger des seit dem Verschwinden Fausts zum Professor vorgerückten Wagner, auch er ein bemoostes Haupt in höheren Semestern, ein Schulfuchs, der mit dem Studieren nicht zu Ende kommen kann. Er ist über den ungewohnten Klang aus dem so lange schon unbewohnten Zimmer nicht wenig erschrocken; angstvoll wankt er den langen, dunklen Gang herab und

möchte fast in die Knie sinken, wie er in dem längst verlassenen unheimlichen Lokal eine riesige Gestalt mit feurigen Blicken in Fausts altem Vlies erblickt. Mephisto beruhigt ihn, indem er ihn gleich bei seinem Namen nennt, läßt sich erzählen, wie man das Verschwinden Fausts aufgenommen hat, und erteilt ihm den Auftrag, ihn bei seinem Meister, dem neuen Professor Wagner, anzumelden, und ihm über den Ruf, den er in der gelehrten Welt erworben, seine Komplimente auszurichten. Ungern übernimmt der Famulus diesen Auftrag, weil sein Herr zu hochwichtigen Experimenten sich seit Monaten in sein Laboratorium eingeschlossen und ihm die strenge Weisung gegeben habe, jede Störung abzuhalten.

Während der Famulus geht, empfängt Mephisto einen interessanten Besuch. Ein Bakkalaureus stürmt zu ihm in mutigen Schritten ins Zimmer. Sogleich erkennt er in ihm den Schüler von ehemals. Derselbe hat seitdem das Bakkalaureat, den ersten akademischen Grad (von bacca laurea, Beere des Lorbeers) erlangt. Die Szene ist ein prächtiges Gegenstück zu der Schülerszene im ersten Teil. Aus dem schüchternen Schüler ist ein recht anmaßlicher Philosoph geworden. Aufs ergötzlichste wird der Dünkel und die Selbstüberhebung der aus der Schule Fichtes, der Schule des verwegensten Idealismus, hervorgegangenen Jugend persifliert. Diese Schule glaubt alle Erfahrung abschätzig ablehnen zu dürfen; sie pocht auf das innere Licht der Vernunft, aus der sie die Welt mit allen ihren Erscheinungen deduzieren zu können sich ein-

bildet, so daß ihr die Welt nur als eine Projektion des schöpferischen Ich erscheint. Mit Behagen bemerkt Mephisto, daß in der Selbstvergötterung, in der diese köstliche Jugend sich wiegt, der Same jener Lehre, die er einst dem grünen Jungen ins Stammbuch geschrieben hat: „Eritis sicut Deus, scientes bonum et malum“, zur üppigsten Frucht aufgeschossen ist. Übrigens besitzt Mephisto viel zu viel Lebenserfahrung, als daß ihm diese vermeintliche Originalität und dieses himmelstürmende Gebaren imponieren könnten. Jener Schein von Originalität entsteht nach ihm nur deswegen, weil der junge Mensch keine Kenntnis hat von dem, was schon vor ihm gedacht worden ist, und diese Exzentrizität ist nur eine in ungewöhnlichen Formen sich äußernde Gärungskrise, die der Bursche überwinden wird, um ein trockener Philister zu werden, wie alle anderen Studios auch.

b) Das Laboratorium

(Vers 6819—6878)

Das Laboratorium Wagners ist mit weitläufigen Apparaten ausgestattet. Am Herd hantiert Wagner, ganz so, wie ihn der Famulus beschrieben hat, mit geschwärztem Gesicht gleich einem Kohlenbrenner. Er ist im Begriff, auf chemischem Weg einen Menschen herzustellen. Soeben ist er mit seinen Operationen auf einem hochkritischen Punkt angelangt und in gespanntester Erwartung. Er hat die chemische Mischung des Menschenstoffs in einer Phiole (Flasche) verlutiert, das ist mit Lehm (lutum) luftdicht ver-

schlossen und kohobiert (einer wiederholten Destillation unterworfen), und glaubt zu bemerken, daß es in dem Kolben helle wird und sich etwas gestalten will. Den schauerlichen Glockenlaut von vorhin nimmt er als ein gutes Zeichen; über die Störung an der Türe, vor der jetzt Mephisto erscheint, ist er anfangs ungehalten. Mephisto, eintretend, beruhigt ihn; auch hat Wagner dessen Erscheinen nicht zu beklagen. Hat er es doch der Assistenz Mephistos zu verdanken (vgl. Vers 6684, 6886, 7003 f.), wenn nun der Homunkulus („Das Menschlein") in der Flasche wirklich sich bildet und in die Erscheinung tritt.

Der Homunkulus

(Vers 6879—7004)

Der Homunkulus, das Fabrikat Wagners, ist kein willkürlicher, phantastischer Einfall des Dichters, sondern aus dem verworrenen wissenschaftlichen Streben der gärenden Zeit Fausts geschöpft. Das große Problem der Naturwissenschaft ist, das Hervortreten des Organischen aus dem Unorganischen zu erklären. Das Problem wäre gelöst, wenn es gelänge, das Organische aus dem Unorganischen auf chemischem Wege herzustellen. Es ist nun bezeichnend für den kindlich naiven Geist der jungen Naturforschung der Reformationszeit, daß sie, anstatt wenigstens bei der Urzelle, dem Protoplasma, der elementaren Form, aus der sich alles Organische erbaut, anzufangen, sogleich den vollendetsten organischen Körper, den Menschen, chemisch herzustellen unternahm. Der geniale, aber

phantastisch überspannte Arzt Theophrastus Paracelsus von Hohenheim († 1541) schrieb ein Werk de generatione rerum, worin er unter anderem auch Anweisung gibt zur Anfertigung eines homunculus. Diesen chemisch präparierten Menschen beschrieb er als „etlicher Maßen einem Menschen gleich, doch durchsichtig, ohn corpus". Nun wollte der Zufall, daß zu Goethes Zeit der Würzburger Professor Johann Jakob Wagner aus Ulm, Philosoph aus der Schule Schellings (gestorben 1841), die tolle Behauptung aufstellte, es müsse gelingen, Menschen durch Kristallisation zu bilden. Das bestimmte Goethe, ihn mit dem Famulus des ersten Teils zu identifizieren und diesem die Schöpfung des Homunkulus zuzuschreiben.

Das zierliche Geistmännchen im Glaskolben begrüßt zuerst das Väterchen, bittet aber um Vorsicht, damit das Glas nicht springe, außerhalb dessen er nicht leben könne, dann begrüßt er den Mephisto, wobei er ihn als Vetter betitelt; ist er doch, wie Mephisto auch, ein dämonisches Wesen. Als reiner, noch körperloser Geist hat er auch einen Einblick in das Geistesleben anderer. So durchschaut er gleich, als Mephisto ihm den bewußtlos daliegenden Faust zeigt, was in dessen Seele vorgeht. Er beschreibt das Traumbild, das diesem eben durch die Seele zieht. Faust träumt von Leda, der Mutter Helenas, zu der er den Zeus in Gestalt eines Schwanes kommen sieht. Er gibt den Rat, mit dem paralysierten Faust, um ihn zu kurieren, nach Griechenland zu reisen und die klassische

Walpurgisnacht zu besuchen, die eben in diesen Tagen auf den Feldern von Pharsalus von den Gespenstern des Altertums gefeiert werde. Mephisto will anfangs nichts davon wissen. Das klassische Altertum ist dem nordischen Teufel eine fremde Welt, in der er sich unsicher bewegt. Erst wie ihm Homunkulus von den thessalischen Hexen erzählt, wandelt ihn ein Gelüste an, deren Bekanntschaft zu machen, und er entschließt sich, einen Versuch anzustellen. Er schlingt seinen Zaubermantel um sich und den bewußtlosen Gefährten, um die Luftreise nach der griechischen Wahlstatt anzutreten; Homunkulus in seiner lichtausstrahlenden Phiole wird ihm voranleuchten. So wird er für Faust ein Wegweiser, der in die Antike führt. Er ist „der aus der Gelehrtenstube hervorgegangene Humanismus, der noch nicht Fleisch geworden ist" (Schröer).

Wagner aber hat das Nachsehen. Das Männchen, das er geschaffen, ist noch nicht fertig; es verlangt ihn nach einem konsistenten Leib, um ins volle Leben eintreten zu können. Er verweist den betrübten Vater auf die Studierstube, in der für ihn noch viel zu tun ist.

Zweite Szene

Die klassische Walpurgisnacht

(Vers 7005—8487)

Die klassische Walpurgisnacht dichtete Goethe im Jahr 1827 und den folgenden als Seitenstück zur nordischen Walpurgisnacht des ersten Teils.

Der Schauplatz ist das durch den Peneios und sein Stromsystem gebildete, von Randgebirgen rings umgürtete weite Talbecken in Thessalien. An einem der Zuflüsse des Peneios, dem Epidanos, liegt die Stadt Pharsalus. Die ganze Wassermasse der thessalischen Ebene, die sich zuletzt in dem Bett des Peneios sammelt, hat sich in dem berühmten Tempetal zwischen Olymp und Ossa einen wildromantischen Weg zum Meer gebrochen, wobei vulkanische Erschütterungen mitgewirkt haben. Die Phantasie der Griechen ist durch diese wilde Hochgebirgsnatur zur Dichtung der Schlacht zwischen den Titanen und den Göttern angeregt worden. Die Kontroverse zwischen dem Neptunismus und Vulkanismus, die Streitfrage, ob die Gestaltung der Erdrinde überwiegend eine Wirkung neptunischer oder vulkanischer Kräfte sei, hat hier wie nirgends sonst auf griechischem Boden eine praktische Bedeutung. Diese Gegenden sind auch die Wiege der griechischen Göttersage, die bekanntlich auf dem mächtigen Gebirgsstock, der sie beherrscht, dem Olymp, „dem Götterberg", sich lokalisiert hat. Zugleich ist Thessalien die Heimat der Hexen des Altertums, wie auch der Kentauren der Vorzeit, deren Kämpfe mit den Lapithen sich hier abgespielt haben sollen. Hier sind aber auch folgenschwere geschichtliche Schlachten geschlagen worden, die Schlacht bei Kynoskephalä im Jahr 197 v. Chr., die dem makedonischen Reich den ersten Stoß gegeben und dessen Unterwerfung unter das Römertum angebahnt hat, und die andere, für die gesamte Welt-

geschichte entscheidende Schlacht bei Pharsalus im Jahr 48 v. Chr., wo Caesar, der Vertreter des demokratisch-monarchischen Gedankens, und Pompejus Magnus, der Verfechter der alten oligarchischen Republik, sich miteinander gemessen haben, und die „Freiheit" der alten Welt endgültig zu Grabe getragen worden ist.

Die Vorstellung, von der der Dichter ausgeht, ist, daß in der Nacht, in der dieser Schlachttag sich jährt, die Geister der Gefallenen umgehen und die Gespenster des klassischen Altertums sich ein Stelldichein geben.

Drei ungleiche Geister haben sich also aufgemacht, den Spuk der antiken Gespensternacht auf der blutgedüngten Walstatt mitzumachen. Mephisto hat als Reisevehikel seinen Zaubermantel um sich ausgebreitet, auf dem er zugleich Faust gebettet trägt. Voran fliegt als Wegweiser das Geistmännchen in seiner leuchtenden Glasphiole. An ihrem Ziel, dem Fluß Peneios, angelangt, geht, nachdem Faust bei Betreten des klassischen Bodens wieder zu Bewußtsein und Leben erwacht ist, jeder der drei Wanderer seinen eigenen Weg. Faust hat nur einen Wunsch, zum Anblick und womöglich in den Besitz der Helena zu gelangen. Mephisto will sich in seiner Weise mit den weiblichen Geistern des hellenischen Hades amüsieren. Das körperlose Gedankenmännchen im Glaskolben möchte seinen Glaskerker durchbrechen, sich mit Fleisch und Blut umkleiden und dadurch erst seinen Platz unter den körperhaften Naturwesen einnehmen.

Den Prolog spricht die berühmte thessalische Zauberin Erichtho, die einst vor der Schlacht bei Pharsalus von Sextus, dem Sohn des Pompejus, befragt worden ist. Sie wird als auffallend häßliche Erscheinung von dem Dichter der Pharsalia, Lucanus (VI, 507), sowie auch von Ovid (Heroid. XV, 139 ff.) geschildert und noch von Dante (Inferno IX, 23) erwähnt. Mit großen Schritten durchwandelt die gespenstige Alte das nächtliche Blachfeld. Der von Blut gedüngte Boden dampft und gibt einen seltsamen Schein von sich, der die Gestalten der Dämonen anlockt. Sie spricht in dem feierlich ernsten Versmaß der alten Tragödie, dem jambischen Trimeter. (Über denselben vgl. S. 143 f.) Sie zieht sich vorsichtig zurück, als meteorartig über ihr der leuchtende Homunkulus mit seinen beiden Gefährten erscheint. Dann folgt die Abrede der drei vor ihrem Auseinandergehen darüber, wie sie sich wieder treffen wollen, eine Abrede, die freilich vergeblich ist; denn Homunkulus soll nicht wiederkehren (Vers 7040—7069).

Die drei schlagen gesonderte Wege ein. Sie tauchen wechselnd an verschiedenen Stellen des ausgedehnten Feldes auf und begegnen sich auch vorübergehend. Um eine bessere Übersicht zu gewinnen, begleiten wir hier jeden der drei Wanderer gesondert auf seinem Gang.

Übrigens findet sich auch eine Szene, in der keiner der drei auf der Bühne angetroffen wird. Es ist die Szene Vers 7495—7675, in der wir Seismos, das Erdbeben, auftreten sehen. Es ge-

hört zur Geisternacht, daß Seismos, der unterirdische Riese, gespenstisch einen neuen Berg aus der Tiefe emporhebt, so wie er einst die Insel Delos als Ruhesitz für die Göttin Leto aus Meerestiefen hat aufsteigen lassen, als diese vor der Geburt ihrer Zwillingskinder Apollon und Artemis stand. Der neueste Berg wird dann sofort von den Myrmidonen (Riesenameisen, „Imsen") belebt, ferner von einem Gewimmel von Zwergen, den Pygmäen („Fäustlingen", den Wichtelmännchen der griechischen Sage), die seine Erzadern durchschürfen, von Greifen, die das gewonnene Edelmetall bewachen, endlich von Daktylen (Fingerlingen), den kunstfertigen Verarbeitern des gewonnenen Metalls. Sofort entspinnt sich auch mit dem neuesten Wohnplatz der nie erlöschende Kampf der Lebewesen. Indem die Pygmäen Jagd auf die Reiher machen, um deren Federn zum Helmschmuck zu gewinnen, ziehen sie sich einen Krieg mit den Kranichen auf den Hals, die von den Reihern als Verwandte um Rache angerufen werden, so daß in der Gespensternacht der alte Kampf zwischen den Kranichen und den Pygmäen wieder auflebt.

Das Abenteuer des Faust

(Vers 7070—7079, 7181—7213, 7249—7494.)

Auf Faust hat der einst von Helena betretene Boden ähnlich gewirkt wie einst die Erde auf den Riesen Antäus, der im Ringkampf mit Herakles aus jeder Berührung mit seiner Mutter Erde neue Kräfte gezogen hat. Sphinxe, Sirenen, Riesenameisen, Greife

rufen in seiner Seele große Erinnerungen wach. Aber Helena steht immer im Vordergrund seiner Gedanken; nach ihr fragt er bei ihnen allen herum. Er widersteht den falschen Lockungen der Sirenen; die Sphinxe, nach Helena befragt, verweisen ihn auf Chiron. In der Folge treffen wir ihn an den Ufern des oberen Peneios. Er ist entzückt, den Schauplatz jener Szene vor sich zu haben, die er im Traum gesehen, wo der Schwan mit Leda gekost und sie zur Mutter der Helena gemacht hat. Da fügt es sein Glück, daß eben Chiron, der Zentaur, vorbeitrabt, der weise Roßmensch, der Erzieher des Achilleus und der Argonauten, der auch die Zeiten der Helena gesehen hat. Derselbe läßt ihn aufsitzen und erzählt ihm im Traben von den Helden der Vorzeit; besonders schwärmt er von dem Alkiden (Enkel des Alkeus) Herakles; auf eine diskrete Frage Fausts nach der schönsten Frau beglückt er den Reiter durch die Nachricht, daß er einst auch sie getragen habe, daß Helena auf seinem Rücken an derselben Stelle wie er gesessen, und führt ihn zuletzt zur Seherin Manto, der Tochter des Asklepios, von deren Grotte ein dunkler Weg zum Hades führe (Vers 7249—7494).

Goethes Plan war: Faust, auf diesem Weg in die Unterwelt eindringend, sollte von Proserpina, der Königin der Unterwelt, erlangen, daß Helena auf die Oberwelt entlassen wird. Das sollte ursprünglich in einer besonderen Szene dargestellt werden. (Gespräch mit Eckermann vom 15. Januar 1827: „Bedenken Sie nur, was alles in jener tollen Nacht

zur Sprache kommt. Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, daß sie Helena herausgibt. Was muß das nicht für eine Rede sein, da Proserpina selbst zu Tränen dadurch gerührt wird! Dies alles ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel vom Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.") Die Szene ist nicht zur Ausführung gekommen. Ob sie in Akt III vorausgesetzt wird, ist fraglich.

Das Abenteuer des Mephistopheles

(Vers 7080—7248, 7676—7850, 7951—8033.)

Mephisto macht auf seinem Gang durch das nächtliche Gespensterfeld die Bekanntschaft mit neuen, ihm bisher völlig unbekannten Erscheinungen. So begegnen ihm Greifen, Gestalten mit einem Löwenrumpf, auf dem der Oberleib eines Adlers sitzt, denn die nach Gold grabenden Riesenameisen (Imsen), denen aber das einäugige Volk der Arimaspen das aufgeschürfte Gold entführt, ferner die Sphinxe Ägyptens, Löwen und Löwinnen mit menschlichem Kopf, weiterhin die aus der Odyssee bekannten Sirenen, halb Jungfrau, halb Vogel, die mit bestrickendem Gesang den Vorübergehenden in den Tod locken. Ihnen gegenüber bezeichnet sich Mephisto auf ihre Frage, wer er sei, als die old Iniquity, eine Figur der altenglischen Moralitäten, die in diesen Spielen mit dem Teufel sich herumbalgt (Vers 7079—7180). Er wird nicht wenig erschreckt durch die aus der Heraklessage bekannten, krächzend an ihm vorübersausenden stym-

phalischen Sumpfvögel und die von Herakles abgeschlagenen Köpfe der lernäischen Schlange, die ihm in die Ohren zischen (Vers 7214—7248). Mephisto bewegt sich überhaupt unsicher in dieser ihm, dem nordischen Geist, völlig fremden Welt; er, der auf dem Brocken zu Haus ist, wo er den Ilsenstein, die Felswand Heinrichshöh', die Granitfelsen Schnarcher, das Dorf Elend seit tausend Jahren kennt, hat hier keinen festen Grund unter den Füßen; auch findet er als verneinender und zerstörender Geist in einer Welt, in der es keine Sünde gibt, gar keine Handhabe zu einer ihm entsprechenden Tätigkeit. Er steht hier hilflos Gespenstern gegenüber, deren Eigenheiten er nicht kennt, ihren Foppereien ausgesetzt. Von solchen Gespenstern treten auf die Lamien, äußerlich reizende Frauen mit vampirischen Gelüsten, welche Jünglinge durch wollüstige Blendwerke an sich locken, um ihnen das Blut auszusaugen. Sie treiben mit Mephisto allen möglichen Schabernack; sie ziehen den Stolpernden hinter sich her und verwandeln sich, wenn er eine in seiner Lüsternheit angefaßt hat, unter seinen Händen in einen Besen, einen Thyrsusstab und dergleichen. Eine Dicke wird zuletzt in seinen Armen zum Bovist, dem kugelförmigen Staubpilz, der, wenn man ihn zusammendrückt, platzt und eine Wolke von Staub nach allen Seiten ausstreut. Auch der grauenhafteste Spuk und Popanz des Altertums mischt sich ein, die Empusa, ein blutiges Scheusal mit dem Fuß aus Eselsmist, das, von der Gier nach Menschenfleisch getrieben, plötzlich aus

der Finsternis hervorbricht, aber auf kräftige Scheltworte wieder mit Gegrill verschwindet. Endlich findet er bei einem schauerlichen Ausbund von Mißbildung, den drei Grajen oder Phorkyaden, den Töchtern des Phorkys und Schwestern der versteinernden Gorgonen, eine ihm zusagende Gesellschaft. Sie kauern einsam bei schwachem Licht in einer Höhle wie Fledermäuse und haben zusammen nur ein einziges Auge und einen einzigen Zahn, womit sie sich gegenseitig aushelfen. Wie es Faust zu der schönsten Frauengestalt des Altertums zieht, so wird Mephisto von der häßlichsten wahlverwandt angezogen. Er macht den Phorkyaden seine höhnischen Komplimente und beredet sie wirklich, ihm das Bild einer der drei abzutreten. Nur das eine Auge und den einen Zahn behalten die andern zwei Schwestern sich vor, während die dritte in Mephisto fährt. Mephisto muß eben, um ihnen zu gleichen, das eine Auge zudrücken und einen Raffzahn vorstrecken. Wie das Mephisto tut, jubeln sie über den Gewinn an Schönheit, den sie gemacht: die neuen drei sind um ein Auge und einen Zahn reicher, als die alten gewesen sind. — Im nächsten Akt (III), dem Zwischenspiel: „Faust und Helena" wird Mephisto in der Maske der Phorkyade auftreten.

Das Abenteuer des Homunkulus

(Vers 7825—7950, 8034—8487.)

Den Homunkulus hat ein richtiger Instinkt nach dem Meer getrieben. Der Schauplatz seiner Erlebnisse ist das vom Vollmond erhellte Ägäische Meer

mit seinen Inseln und Felsenbuchten. Diese Szenerie ist belebt durch die Fabelwesen der See: die weiblichen sind reizende Nymphen, die männlichen sind groteske Zwitterbildungen aus Mensch und Fisch, Roß und Fisch, Stier und Fisch.

Die Nereiden oder Doriden, Töchter des menschenfreundlichen und weisen Meeresalten Nereus und der Doris sind die Meerminnen des griechischen Altertums. Die Königin dieses Kreises, die schönste der Nereiden, ist Galatea (= die Milchweiße), die Göttin der Meeresstille. Sie vertritt hier die eigentliche Göttin der Schönheit und Liebe, die meergeborene Aphrodite, die so wenig wie die andern hohen Götter des Olymps in das Gewimmel dieser Spuknacht sich mengt. Philostratus (aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr.) liefert (in seinen εἰκονες) von ihr folgende Schilderung, die auch Raffael zu seinem Deckengemälde in der Farnesina als Modell gedient hat: Im Muschelwagen stehend lenkt sie auf stiller See ein Viergespann von einträchtig schnaubenden zusammengejochten Delphinen. Wasserjungfern, die Mägde der Galatea, haben ihnen Zaum und Gebiß angelegt, falls sie Mutwill üben und über die Stränge schlagen wollten. Über dem Haupt der Galatea bauscht sich schleierartig ein meerpurpurnes Gewand zum Zephyr auf, ihr zum schattenden Schirm und dem Fahrzeug zum treibenden Segel. Mit ihren Haaren sucht vergebens der Zephyr zu spielen: sie sind feucht und widerstehen dem Wind. Der zierliche Fuß schwebt auf dem Meer und berührt mit der

Sohle leise das Wasser, wie wenn er das Fahrzeug zu steuern hätte. — Die Tritonen sind Dämonen der rauschenden See mit Kopf und Büste von Jünglingen, aber endigend in Fischleiber und Drachenschwänze; sie erscheinen auf Muscheln blasend und um die Nymphen buhlend und schwärmend. — Proteus, der Schicksalskundige, der in ewigen Verwandlungen sich der Neugier der Befrager entzieht, Oberhirte der Robben und alles Seegetiers, repräsentiert die Veränderlichkeit der Meeresfläche. — Die Telchinen von Rhodus sind vulkanische Dämonen der Meerestiefe und als solche kunstreiche Schmiede, die geistigen Ahnherrn der Erzgießer. Ihre Heimat Rhodus (= Rose), die schönste der griechischen Inseln, galt als Sitz der Aphrodite, und in späteren Zeiten als Sitz der Erbin ihres Kults, der Galatea, zugleich das Lieblingsland des Helios, dessen Riesenbildsäule, 105 Fuß hoch, am Eingang in den Hafen der Stadt Rhodus stand.

Homunkulus, in seinem Hunger nach Körperlichkeit, möchte hinter das Geheimnis der Entstehung des organischen Lebens kommen. Er schwankt anfangs zwischen den Geistern zweier Philosophen, die ihm auf dieser Geisterwalstatt begegnen, Thales und Anaxagoras, von denen jener alles Leben aus dem Wasser, dieser aus dem Feuer herleitet. (Auffallend ist, daß Goethe zum Vertreter des Vulkanismus nicht Heraklit statt Anaxagoras gewählt hat.) Zuletzt entscheidet er sich aber für die neptunische Lehre und vertraut sich der Führung von deren Vertreter, Thales,

an, der ihn zu den Meergöttern führt, erst zu Nereus, dem Vater der Nereiden, dann zu Proteus. Mit Proteus und Thales sieht er den Festzug der Galatea an. Diese schönste der Nereiden fährt im Muschelwagen an ihnen vorbei, von lichtweißen Tauben umkreist, von Sirenen am Ufer besungen. Nereiden auf dem Rücken von Delphinen mit Jünglingen, die sie beim Schiffbruch aus der Brandung gerettet, geben ihr das Geleit, desgleichen Psyllen und Marsen auf Meerstieren, Ansiedler zweier Völker, die in dem Rufe standen, Schlangen beschwören zu können, jene ein sagenhaftes Volk in Nordafrika, diese ein bekanntes historisches Volk in Italien. Sie sitzen seit undenklichen Zeiten in Cypern, dem Lieblingsland der Aphrodite, und haben hier wechselnde Herrschaften, den römischen Adler, den venetianischen Löwen, das Kreuz der Christen und den Halbmond der Mohammedaner gesehen, ohne sich von ihnen in ihrem Dienste stören zu lassen.

Hier wittert Homunkulus zu seiner innigsten Befriedigung zuerst das Gruneln, den Duft, der aus dem Wachstum der Vegetation aufsteigt. Wichtig ist für ihn, daß die Nereiden auf der Schale einer Riesenschildkröte die wundermächtigen Kabiren mit sich führen. Das sind Götter phönizischer Herkunft, wie schon ihr Name כברים (die Starken) beweist, von zwerghafter und fratzenhafter Gestalt. Sie waren in der Diadochenzeit Gegenstand eines weitverbreiteten internationalen Geheimkults geworden als Retter in allen Fährlichkeiten zur See gleich den Dioskuren. Zu Goethes Zeit hatte eine Schrift des Philosophen

Schelling die Aufmerksamkeit der gelehrten Welt auf sie gelenkt. Für Homunkulus gewinnen die Kabiren dadurch ein besonderes Interesse, daß sich an ihren Kult die Vorstellung von der Entstehung des Menschengeschlechts und der Erzeugung der ersten Menschen knüpfte. Goethe spottet über die Mythologen, die diese Götter ausgegraben und auf Kosten der alten Götter und Helden erhoben haben. — Die Irrfahrt des Homunkulus endet damit, daß er, in seinem Drang nach Leibhaftigkeit unwiderstehlich von Galatea, der Minnekönigin des Meers, angezogen, mit seiner Leuchtkugel an ihrem Muschelwagen zerschellt. Es war nichts mit dem chemischen Präparat. Was Fleisch und Blut haben will, muß auf der untersten Stufe anfangen als ein Seegeschöpf; denn aus dem Feuchten ist, wie Thales triumphierend in die Welt ruft, alles Leben entsprungen. Von diesen Anfängen wird Homunkulus dann Schritt für Schritt zu immer höheren Daseinsstufen emporsteigen können.

Dritter Akt

Erste Szene

(Vor dem Palast des Menelaos zu Sparta: Helena mit ihrem Gefolge. Später Mephisto-Phorkyas)

Helena

(Vers 8488—9126.)

Den dritten Akt bildet die Helena-Tragödie, ein selbständiges Drama, das in seinen wesentlichen Bestandteilen aus dem Jahr 1800 stammt. Teile des-

selben haben schon Schiller vorgelegen. Indessen blieb das Stück damals Fragment. Abgeschlossen wurde es erst um Ostern 1827 und erschien unter dem Titel: „Zwischenspiel zu Faust, eine klassisch-romantische Phantasmagorie". Im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe ist viel von Helena die Rede. Als Goethe am 10. September 1800 geäußert hatte, daß ihn das Schöne in der Lage der Heldin so sehr anziehe, daß es ihn betrübe, wenn er es zunächst in eine Fratze verwandeln solle: er fühle große Lust, eine ernsthafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen, beruhigt ihn Schiller: Er solle sich durch den Gedanken nicht stören lassen, daß es schade sei, die schönen Gestalten und Situationen zu verbarbarisieren. Das Barbarische der Behandlung, das ihm durch den Geist des Ganzen auferlegt werde, könne den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders spezifizieren. Er solle in seinem Faust nur kecklich sein Faustrecht brauchen. Nachdem ihm dann Goethe den Monolog der Helena vorgelesen, berichtet Schiller: Ihre neuliche Vorlesung hat mich mit einem großen und vornehmen Eindruck entlassen; der edle, hohe Geist der alten Tragödie weht aus dem Monolog einem entgegen und macht den gehörigen Effekt, indem er ruhig mächtig das Tiefste aufregt! (Vgl. S. 85 f.) Zu diesem vornehmen Eindruck trägt wesentlich die Versform bei, die Goethe benutzt hat. Der jambische Trimeter, die Versform des Dialogs in der antiken Tragödie mit ihrem festen, gemessenen Schritt und dem geschlossenen (auf eine Hebung auslaufenden) Ende

mit dem Schema ⏓—⏑—⏓—⏑, —⏓—⏑—‖.
Auch die anderen Versarten, die uns in der griechischen Tragödie entgegentreten, werden mit Glück und großer Wirkung nachgebildet: der feierlich prächtige trochäische Tetrameter mit Diärese in der Mitte, auslaufend auf eine Hebung —⏑—⏓—⏑—⏓‖—⏑—⏓—⏑—‖ (Vers 8909—8929), derselbe freier behandelt (Vers 9582—9628), auch Versreihen aus anmutig bewegten Anapästen (zurückgeschlagenen Daktylen: ⏑⏑—) (Vers 9152—9164). Der altgriechischen Tragödie sind auch manche Wendungen und Motive abgelauscht. So klingt gleich der erste Vers des gedachten Monologs der Helena an den Anfang des euripideischen Hippolytos an, wo Aphrodite sich mit den Worten einführt: „Bei Menschen viel gepriesen und nicht namenlos bin ich, die Göttin Kypris." Die Szene ferner, in der Helena über dem Anblick des Phorkyas-Mephisto erschrocken aus dem eben erst betretenen Palast hastig wieder zurückkommt, erinnert an den Anfang der Eumeniden des Äschylus. Was dem Ganzen vor allem antike Färbung verleiht, ist dann auch der Chor, der in dem Goetheschen Stück sich aus einem von einer vertrauten Freundin der Königin, Panthalis, geführten Mädchengefolge Helenas zusammensetzt. Dessen Gesänge, in antiken, buntgemischten Rhythmen gehalten, in Strophe, gleichgebaute Gegenstrophe und abweichend gestaltete Epode gegliedert, sind in ihrem Gedankenkreis wie in ihrer ganzen sprachlichen und metrischen Form die echtesten Seitenstücke zu den Chorliedern

der antiken Tragödie. Goethe bemerkt über dieses antikisierende Drama zu Eckermann: „Was mich tröstet, ist, daß die Kultur in Deutschland doch jetzt unglaublich hochsteht und man also nicht zu fürchten hat, daß eine solche Produktion lange unverstanden und ohne Wirkung bleiben wird."

Das Zwischenspiel, während dessen die Haupthandlung stillesteht, ist ein Traum mit allen Freiheiten, die man einem geträumten Vorgang zugesteht, dem phantastischen Charakter, dem sprunghaften Verlauf der Handlung, der Vermengung der Zeiten, dem Ineinanderspielen verschiedener Persönlichkeiten. Nur in der Form eines Zaubertraums konnte die Verbindung Fausts mit Helena sich vollziehen. Die Szene ist Sparta (Lakedämon), die Stadt am beschilften, von Schwänen belebten Eurotas, in tiefer, breiter Talmulde zwischen den hohen Bergzügen Parnon und Taygetos. Bezüglich der Helena erinnern wir uns, daß sie die Tochter des Zeus von der Leda ist, die Zeus in der Gestalt eines Schwanes begattet hat. Ihr Pflegvater ist König Tyndareos, ihre Schwester Klytämestra, ihre Brüder Kastor und Polydeukes (Pollux). Helena ist aus dem Hades auf die Oberwelt entlassen. Daß dabei die Zauberin Manto die Hand im Spiel hat, scheint Vers 9963 (Sind wir doch den Zauber los, der altthessalischen Vettel wüsten Geisteszwang!) anzudeuten. Der Plan scheint also fallen gelassen, wornach Faust die Herausgabe der Helena von Proserpina erbitten sollte. Freilich, das Wesen der ans Licht Zurückgekehrten

besteht nicht aus konsistentem Stoff. Die Ahnung, daß sie ein Phantom, ein Schemen ohne feste Realität ist, lauert beständig auf dem Grund ihres Bewußtseins. Jede Erschütterung ihres dämmerigen Geisteszustandes durch eine aufregende Erinnerung droht den künstlichen Zusammenhalt ihres zerbrechlichen Daseins zu sprengen und sie in eine Ohnmacht, in der sie sich selbst zum Idol wird, zurückzuwerfen. Goethe hat sich in dieser Zeichnung der von den Toten wiedererstandenen Heroine an die Vorstellungen angeschlossen, die bei den Griechen selbst im Umlauf waren. Schon bei diesen ging die Sage, daß die von Paris nach Troja entführte Helena nur ein Phantom gewesen sei und die wahre Helena während des troischen Krieges in Ägypten sich aufgehalten habe.

In diesem Zustand betritt nun Helena mit ihrem Gefolge von Jungfrauen den heimatlichen Boden von Sparta. Sie weiß es nicht anders, als daß sie eben aus dem troischen Kriege heimgekehrt ist. Ihre Gedanken schweifen über die Vergangenheit hin. Sie erinnert sich der Tage, in denen sie nach der Insel Kythera gefahren, um der Göttin Kypris-Aphrodite ein Opfer darzubringen, und bei dieser Gelegenheit von dem schönen troischen Königssohn aus dem Tempel der Göttin geraubt und meerüber entführt worden ist. Sie ist in banger Ungewißheit über das Schicksal, das sie nun in der Heimat erwartet. Menelaos, ihr Gemahl, hat sie vorausgeschickt, während er selbst am Ufer eine Heerschau über seine Truppen

abnehmen will. Beim Eintritt in den Palast zu Sparta kommt ihr aus dem Innern zu ihrem nicht geringen Schrecken eine Erscheinung von furchtbarer Häßlichkeit entgegen. Es ist Mephisto in der Gestalt der Phorkyade; die Phorkyade tut, als hätte sie in diesen Räumen ihres Amtes als Schaffnerin zu warten. Sie bedeutet die Königin, daß sie nach der Absicht ihres Gatten mitsamt ihrem Gefolge als Opfer bluten soll, und bestimmt sie dadurch, in der nahen Ritterburg eines hier in Abwesenheit des Menelaos eingedrungenen fränkischen Volksstammes Schutz zu suchen. Herr dieser Ritterburg, die nun die Flüchtigen aufnimmt, ist Faust. Er tritt uns entgegen als ein Lehensfürst des Mittelalters, der über ein zahlreiches Vasallengefolge gebietet. Es sind etwa die Zustände, wie sie zuerst aus der von Osten her über Europa hinbrausenden Völkerwanderung entsprungen und späterhin im Zeitalter der Kreuzzüge nach dem Umsturz des griechischen Reiches durch die Kreuzfahrer auch in Griechenland aufgekommen waren, wo zum Beispiel im Peloponnes sich eine Reihe von Baronien fränkischer Herren bildeten. So rücken nun phantasmagorisch, das heißt nach den Gesetzen des Traums zwei der Zeit und dem ganzen Charaktergepräge nach weit voneinander abstehende Kulturkreise, der klassische und der romantische, dicht aneinander und finden sich auf einem Boden zusammen. Am Ende der Szene sieht sich Helena, nachdem sie den Entschluß gefaßt, zu dem fremden Fürsten zu flüchten mitsamt den Ihrigen, plötzlich in wallende

Zaubernebel eingehüllt. Sie ruft nach Pythonissa (= der Wahrsagerin) — so nennt sie die Phorkyas (=Mephisto) —, die aber auf geheimnisvolle Weise verschwunden ist. Wie die Nebel zerrinnen, findet sich Helena mit den Ihrigen im inneren Burghof eines mittelalterlichen Ritterschlosses.

Zweite Szene

(Innerer Burghof. Vers 9127—9573)

Helena empfangen von Faust, ihre Vermählung

Was Goethe dichterisch an dieser Szene reizte, war, daß sie ihm Gelegenheit bot, Mittelalter und klassisches Altertum, Romantik und Antike gegeneinander zu kontrastieren. Beide Kulturkreise, die sich hier freundlich begrüßen und aufeinander wirken, spiegeln sich schon äußerlich in Versform und Bildersprache. Helena und die Ihrigen sprechen in Trimetern, ihre lyrischen Ergüsse haben die Form kunstvoller rhythmischer Strophen; Faust, seine Ritter und Pagen sprechen im Blankvers, und was sie singen, ist in den gereimten trochäischen Tetrapodien der spanischen Bühne, dem Vers Lope de Vegas und Calderons gehalten. In ähnlicher Weise wird dem homerischen Herrenhaus mit der massig zyklopischen Bauart die zierumsponnene Gotik der mittelalterlichen Burg mit ihrer pittoresken Wirkung gegenübergestellt usw. In sozialer Beziehung lernt Helena den Ritterstand mit seinen Familienwappen, in politischer Beziehung den germanischen Lehensstaat kennen, beruhend auf der Fiktion, daß aller Boden

kraft der Eroberung dem Kriegsherrn zugefallen ist, der dann von seinem Eigentum an die Großen, die seinem Dienste sich widmen, Land als freies Lehen verleiht. In den geselligen Sitten besteht ein Gegensatz zwischen den urwüchsig freien Lebensformen des homerischen Zeitalters und der höfisch zierlichen Galanterie des Mittelalters, welche die Griechin an Rittern und Pagen fremdartig, aber gewinnend anmutet. Das Höchste leistet in dieser Beziehung der Türmer Lynkeus, der, hingerissen von der Schönheit Helenas, ihr in seiner Schwärmerei seine reichen, im Krieg erworbenen Schätze huldigend zu Füßen legt. In der poetischen Sprache erregt die Aufmerksamkeit der an die gemessenen Rhythmen der Antike gewohnten Griechin der Reiz des Reimklangs, der der abendländischen Dichtung eigen ist, in dessen Geheimnis sie sogar eingeweiht zu werden wünscht. Auch die reich entfaltete germanische Musik wird erwähnt, die dem verinnerlichten und vertieften seelischen Leben der germanischen Völker entspricht. —

In die Liebesfreuden des Paars platzt unsanft Mephisto-Phorkyas mit der schlimmen Botschaft herein, daß Menelaos mit seinem Kriegsvolk rachgierig heranzieht. Faust verweist ihm diese unerwünschte Störung, die ganz unnötig war; denn er hat sich auch gegen diese Gefahr vorgesehen. Auf gegebene Signale erscheinen seine Vasallen mit ihrem Aufgebot; er hält Heerschau über die ihm zur Verfügung stehende Streitmacht und weist den einzelnen Heerführern die von ihnen zu lösenden Aufgaben an.

Die Szene schließt damit, daß Faust und Helena sich in ein der Liebe geweihtes idyllisches Stilleben im benachbarten Arkadien, dem gelobten Land der Schäfer, zurückziehen, während ihre Vasallen den Kampf mit Menelaos und dessen Kriegsscharen aufnehmen, um die ihnen verliehenen Lehen zu verdienen und das Reich ihrer neuen Königin zu befrieden.

Dritte Szene

(Gegend in Arkadien. Vers 9574—10038)

Euphorion; Helenas Abschied vom Leben; Auflösung ihres Gefolges

Es wird nirgends gesagt, wie lange das Liebesleben der beiden gedauert hat. Plötzlich tritt Phorkyas wieder auf, weckt den schlafenden Mädchenchor und erzählt ihm, was inzwischen vorgefallen ist. Aus dem Liebesbund ist ein Kind erwachsen: Euphorion. — Auch das Faustbuch, Goethes Quelle, erzählt von einem Sohne Fausts, den ihm Helena geschenkt habe. Er habe Justus Faustus geheißen, sei aber früh verstorben. Den Namen Euphorion trug im Altertum ein sagenhafter Sohn des Achilleus, den Achilleus auch mit einem Idol der Helena erzeugt haben sollte. Wenn Goethe den Euphorion als geflügelten Genius zeichnet, so stimmt auch dieser Zug mit dem sagenhaften Achilleussohn des Altertums überein. Nach Goethes Darstellung ist Euphorion ein frühreifes Wunderkind, das in stürmisch leidenschaftlichem Temperament sich rasch verzehrt. Er sagt von ihm: „Der Euphorion ist kein mensch-

liches, sondern ein allegorisches Wesen. Es ist in ihm die moderne Poesie personifiziert, dieses Kind der Antike und der Romantik, die, während die Antike die gegenständliche Welt mit vollendeter Ruhe widerspiegelt, mit ihrem feurigen Empfinden und ihrer unruhigen Phantasie durch die Welt der Erscheinungen stürmt und jede Erscheinung gleichsam nur als Sprungbrett benützt, um sich in die Lüfte zu erheben." Diese moderne Poesie verdichtet sich zu einer individuellen Gestalt und nimmt, indem die Dichtung in diesem phantasmagorischen Spiel die Freiheiten des Traumes in Anspruch nimmt, die Züge des britischen Dichters Lord Byron an. Euphorion in seiner nach Betätigung verlangenden Kraft tobt sich zuletzt im Feld der Waffen aus, wie Byron auch, und — fällt im Kampf, ein rasch erlöschendes Meteor, wie auch Byron, der Philhellene, als eines der erlauchtesten Opfer im Befreiungskrieg der Neugriechen zu Missolunghi aus dem Leben geschieden ist (1824). „Ich konnte", bemerkt Goethe zu Eckermann, 5. Juli 1827, „als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemand gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann: Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zugrunde ging." Die Wahl des britischen Dichters war auch in anderer Beziehung ein glücklicher Griff. Byron ist eine Per-

sönlichkeit von wahrhaft faustischem Gepräge. Zum Sohne Fausts stempelt ihn sein maßloses Wollen, seine titanische Freigeisterei, seine ungebundene Lebensführung, seine Zerfallenheit mit der Welt und ihrer Sitte, die mephistophelisch satirischen Ingredienzien seiner Dichtung und nicht zuletzt die schließliche Reinigung seines Lebens durch seinen begeisterten Philhellenismus und sein tatenfreudiges, durch das Opfer von Gut und Blut besiegeltes Eintreten für die hellenische Freiheit.

Nachdem Euphorion vor den Augen der tiefgebeugten Eltern tot niedergestürzt ist, ein zweiter Ikarus (gleich jenem Sohn des Dädalus, der auf seinem Himmelsflug der Sonne zu nahe gekommen war, so daß das Wachs wegschmolz, mit dem seine Flügel an seinem Körper befestigt waren), stimmt der Chor teilnehmend einen Trauergesang an, mit dem er — übrigens einem stehenden Gebrauch der attischen Komödie gemäß — auf einen Augenblick dem Dichter als Organ dient, durch das dieser zum Publikum spricht. Goethe bemerkt darüber zu Eckermann, 5. Juli 1827: „Der Chor fällt bei dem Trauergesang ganz aus der Rolle. Er ist früher und durchgehends antik gehalten, oder verleugnet doch nie seine Mädchennatur. Hier aber wird er mit einemmal ernst und hoch reflektierend und spricht Dinge aus, woran er nie gedacht hat und auch nie hat denken können. Mich soll nur wundern, was die deutschen Kritiker dazu sagen werden, ob sie werden Freiheit und Kühnheit genug haben, darüber hinwegzukommen."

Die Gemütserschütterung über den Tod Euphorions zerstört in Helena die künstliche Täuschung von Leben und Liebe, die sie bisher umfangen hat. Sie sinkt dem Sohn in die Unterwelt nach. Mephisto ruft dem Faust zu, daß er, wenn er Helena fahren lassen müsse, wenigstens Kleid und Schleier von ihr festhalten solle, welche die Kraft hätten, ihn über alles Gemeine zu erheben, ein Rat, mit dem freilich auch er nun aus seiner Rolle fällt, da derselbe weder mit der sonst so stark betonten Fremdheit Mephistos in der hellenischen Welt, noch mit seiner sonstigen zynischen Denkweise und Lebensauffassung in Einklang zu bringen ist. Besser entspricht es seinem Charakter, wenn er nun selbst Kleid, Mantel und Lyra Euphorions vom Boden aufhebt und spottend erklärt, sie kommenden Poeten als teures Vermächtnis borgen zu wollen, um ihnen damit den Mangel an Talent zu ersetzen. Nun löst sich auch der Chor, das Mädchengefolge, das die Königin aus dem Hades auf die Oberwelt begleitet hat, auf. Die Chorführerin Panthalis, die durch ihre Treue ein Anrecht auf Erhaltung ihrer Persönlichkeit erworben hat, folgt ihrer Herrin in die Unterwelt nach. Der übrige Chor, anstatt in den Hades zu einer Fledermaus-Existenz auf der von Asphodill (wucherndem Unkraut) bedeckten Totenwiese zurückzukehren, löst sich in die Elemente auf, um, wenn auch unpersönlich, im Tageslicht als Kräfte der Natur weiterzuleben, und zwar sondern sich vier Gruppen: Ein Teil wird zu Dryaden, Baumnymphen, die in den Säften des

Baumes wirken, andere werden zu Oreaden, Bergnymphen, die besonders im Echo der Felsenwildnis Lebenszeichen von sich geben, wieder andere zu Najaden, die das fließende Wasser beleben; eine vierte Gruppe endlich wird zu Mänaden, Nymphen des Rebstocks, die als Höhepunkt ihres künftigen Lebens uns ein Bacchanal mit glühenden Farben vormalen, wobei von wilden Zechern die alten Schläuche geleert und der ferndige Wein bis auf den letzten Rest ausgetrunken wird, um die Schläuche für den neuen Bacchussegen freizumachen. Mit diesem Dithyrambus auf das Naturleben klingt die Episode aus der Welt der Antike bezeichnend aus.

Vierter Akt

(Faust im Dienst des Kaisers im Krieg und seine Belehnung)

Erste Szene

Im Hochgebirg

(Vers 10039—10344)

Faust und Mephisto kehren, nachdem der Helenatraum zerronnen, nach Deutschland zurück. Charakteristisch für beide ist die verschiedene Beförderungsart, die sie wählen. Faust, getragen von seinem schwungvollen, an der Antike genährten Idealismus, schwebt auf der Wolke, in die Helenas Gewande und Schleier sich aufgelöst haben, durch die Luft; Mephisto, der derb realistische Geist aus dem Norden, stampft ihm in Siebenmeilenstiefeln auf dem Erdboden nach. — Die Vorstellung von der Wunderwirkung der Gewande

der Helena klingt wieder an ein alttestamentliches Vorbild an: die Erzählung (2. Kön. 2) von dem Mantel des gen Himmel fahrenden Propheten Elia, der von seinem Schüler Elisa aufgehoben wird und diesem die Wunderkraft seines Meisters verleiht. — Faust läßt sich in wilder Gebirgsgegend aus den Lüften nieder. Darin folgt Goethe wieder dem ältesten Faustbuch, das seinen Helden auf seiner dritten Fahrt in die Gegend von Krakau kommen läßt; „diese Gegend hat großmächtige hohe Felsen und Berge, darauf sich der Faustus heruntergelassen, deren einer so hoch ist, daß man meint, er halte den Himmel auf". Faust verabschiedet hier die Wolke, die ihn getragen, und diese ballt sich, indem sie entweicht, in der Ferne vorübergehend zu herrlichen Gebilden, in denen er träumerisch die verlorene Schöne und dann in steter Verwandlung zu seinem Entzücken Gretchen, seine Jugendliebe, zu erkennen meint. Der Nachklang des Erlebten spiegelt sich in den antiken Trimetern, die sich noch in den Anfang dieser Szene erstrecken und erst beim Erscheinen Mephistos verschwinden, um wieder den deutschen Hans Sachsschen Reimpaaren Platz zu machen.

Nachdem sich Mephisto zu Faust gefunden, entspinnt sich zwischen ihnen, angeregt durch die wilde Umgebung, ein kurzes Gespräch, wobei die von Mephisto vertretene, angeblich auf Selbsterlebtem beruhende vulkanische Theorie von Faust ungläubig zurückgewiesen wird. Die Stelle ist viel bemerkt worden. Alexander von Humboldt und Leopold von

Buch neigten zu der vulkanischen Theorie, und Humboldt schreibt an Kobell: „Ihnen muß ich noch besonders Dank sagen, weil Sie durch Ihre Vorliebe für die Erhebungstheorie ein wenig Rache geübt haben wegen der schlechten Behandlung, die wir erfahren im zweiten Teil des Faust.“ Die heutige Naturforschung stellt sich übrigens in diesem Punkt auf Goethes Seite. Die Wirkungen vulkanischer Eruptionen sind verhältnismäßig vereinzelt und treten dem Umfang nach zurück hinter neptunischen Einflüssen, Verflözungen, Geschieben, Erosionen durch strömende Wasser und Vergletscherung. Auch bei Bildung der Gebirgsketten haben vulkanische Erhebungen eine bescheidene Rolle gespielt. Die Gebirge sind zum überwiegenden Teil durch Faltung der Erdoberfläche bei Einsinken der festgewordenen Erdrinde entstanden.

Nach der Episode dieses Gesprächs setzt der Fortgang der Handlung erst wieder ein mit der Frage Mephistos an Faust, ob er auf seiner Luftfahrt nichts gesehen habe, was einen Wunsch in seinem Herzen aufgeregt habe? Er meint, Herrschaft und Macht sollten für einen Mann, wie er sei, einen Reiz haben, und malt ihm zweierlei Herrscherexistenzen und Herrschersitze verführerisch aus: die Residenz in einer volksbelebten Großstadt, wo er sich täglich in der Verehrung eines ganzen Volkes sonnen könne, oder stolze Abgeschiedenheit in einem durch sein Machtwort aus dem Nichts hervorgezauberten einsamen Schloßbau, in dem er ungestört genießen könne.

Aber Herrschaft und Macht an sich reizen einen Faust nicht, dagegen gesteht er, daß der Anblick der Elementargewalt des Meeres mit ihrer blinden zerstörenden Tätigkeit ihn mit stillem Verdruß erfüllt habe und daß der Gedanke in ihm aufgestiegen sei, durch Deichbauten den Meereswellen Land abzugewinnen und urbar zu machen. Man sieht: seinen gediegenen Geist reizt Herrschaft und Macht nicht als Vollmachtsbrief zum Müßigliegen und Genießen. Genießen, sagt er selbst, macht gemein (Vers 10259). Diese Güter haben für ihn nur insofern Wert, als sie ihm die Mittel zu einem gemeinnützigen Wirken ins Große an die Hand geben. Mephisto findet den Gedanken Fausts realisierbar, er rät ihm zu diesem Zweck, die augenblickliche Lage des Reiches zu nutzen, um sich den Kaiser zu verpflichten, und sich dann von ihm zum Dank den Meerstrand als kaiserliches Lehen verleihen zu lassen. Er hat nämlich auf seiner Wanderung durch die deutschen Lande bemerkt, daß der Kaiser vor einer wichtigen Entscheidung steht. Die Pfaffen haben, weil ihnen der Kaiser nicht nach Wunsch das Reich befriedet hat, sich in die Opposition geworfen und Truppen gegen ihn zusammengezogen. Nun soll in nächster Nähe die kriegerische Entscheidung fallen. Wenn Faust sich auf seiten des Kaisers schlage, werde Mephisto für diesen seine schwarzen Künste spielen lassen. Auch bietet er sofort drei Dämonen der Hölle auf, den jungen Raufebold, Habebald, eine Gestalt in mittleren Jahren, und den alten Haltefest. Sie stellen sich dem Faust

vor und erklären ihm ihre Künste. Die Namen hat Goethe zum Teil der Lutherbibel (Jes. 8) entnommen. Mephisto bezeichnet sie ironisch als allegorische Lumpen. In Wahrheit sind es typische Repräsentanten einer zuchtlosen Soldateska, aber dabei individuelle Gestalten voll Saft und Kraft, in denen das wilde deutsche Landsknechttum, ins Mephistophelische gesteigert, sich verkörpert. Sie bleiben von da an auch nach Beendigung des Krieges in den Diensten Fausts. Wie Peter Squenz in Shakespeares „Sommernachtstraum" seine Schauspielertruppe aus den Handwerkern, so hat Mephisto seine Landsknechttruppe aus den Bergdämonen ausgelesen, so daß sie eine Art Quintessenz des ganzen Haufens (Praß soviel als Schmaus, Stammwort zu Prassen) darstellen.

Zweite Szene

Faust und Mephisto im kaiserlichen Heer; die Schlacht

(Vers 10345—10782)

Der Generalissimus zeigt und erklärt dem Kaiser von beherrschender Höhe aus die von seinem kleinen Heer eingenommene Stellung. Auf dem wellenförmigen Gelände der Vorberge, die sich rechts in die Ebene hinabziehen, steht sein rechter Flügel; im Zentrum vor ihm auf flachem Terrain das geschlossene Viereck (Phalanx) seines Fußvolkes; auf der Linken sind die Felsen, zwischen denen in enger Schlucht ein Paß sich hinaufwindet, von einer Elitetruppe besetzt. Der Kaiser läßt seinen Unmut aus über den Abfall

so mancher Großen, die ihm bisher Anhänglichkeit und Treue geheuchelt haben, und über den Wankelmut der Massen, die sich in ihrer Neuerungssucht den Rebellen angeschlossen haben. Kundschafter, die man ausgesandt hat, kommen mit schlimmen Botschaften zurück. Der eine, der an die dem Kaiser nominell noch anhängenden Fürsten abgeschickt worden war, meldet dem Kaiser, daß ihn diese zwar der Fortdauer ihrer treuen Gesinnung versichern, aber sich außerstande erklären, in den gärenden Zeiten ihm Hilfe zu senden. Ein anderer, der den Auftrag gehabt hatte, sich unter die Abtrünnigen einzuschleichen, bringt die böse Mär, daß im feindlichen Lager aus der anfänglichen Anarchie ein Prätendent um die Kaiserkrone hervorgegangen und dadurch die feindliche Bewegung erst gefährlich geworden sei: Während im Kaiser die Nachricht vom Auftreten eines Gegenkaisers Zorn und Kampflust entflammt, tritt zu ihm Faust mit den drei Teufeln und bietet ihm seinen Beistand an. Der Kaiser erkennt den Zauberer vom Mummenschanz nicht mehr. Faust gibt sich für einen Abgesandten des berühmten Nekromanten von Norcia im Sabinerland aus, dem einst der Kaiser bei seiner Kaiserkrönung in Rom, als derselbe bereits an den Holzstoß gebunden, dem Feuertod entgegensah, durch sein Machtwort das Leben gerettet habe, und der ihm dafür sich zu unauslöschlichem Dank verpflichtet fühle. Er erklärt ihm, daß er die Macht habe, die Berggeister dieses Reviers zu seinen Gunsten aufzubieten. Der Kaiser

akzeptiert zwar die ihm angebotene unerwartete Hilfe, möchte aber seine Sache persönlich im Zweikampf mit dem verhaßten Gegner ausfechten. Erst als der Herold die Meldung zurückbringt, daß der Gegenkaiser es verschmähe, die Herausforderung anzunehmen: „Euer Kaiser ist verschollen, Echo dort im engen Tal!“, entschließt er sich zur Schlacht. Der rechte Flügel hat den Angriff zu eröffnen, das Zentrum hat ihm allgemach zu folgen, der linke Flügel soll den Paß gegen den hier mit besonderer Wucht anstürmenden Feind verteidigen. Faust verteilt seine drei Gewaltigen auf die drei Treffen. Den Draufgänger Raufebold stellt er auf den rechten Flügel, der angreifen soll; ins Zentrum, dem das feindliche Kaiserzelt gegenübersteht, schickt er den beutegierigen Habebald, dem sich die Marketenderin Eilebeute anschließt; den Haltefest reiht er den Verteidigern des Gebirgspasses auf dem linken Flügel ein. Indessen ist auch Mephisto geschäftig gewesen. Er hat eine Reserveschar bereitgestellt, indem er die alten ritterlichen Waffensammlungen ausgeplündert und seine kleinen Teufel in die klappernden Rüstungen gesteckt hat. — Umgeben von Faust und Mephisto verfolgt nun der Kaiser von seinem hochgelegenen Standort aus den Gang der Schlacht. Gleich anfangs fallen ihm die gespenstigen Züge auf, in denen der Beistand der Hölle sich anmeldet. Der Riese Raufbold scheint vervielfacht gleich mit einem Dutzend von Armen dreinzuschlagen; blitzende Flämmchen tanzen geisterhaft auf den Lanzenspitzen seines Fußvolks. Auch

am Himmel erscheint ein Zeichen: ein Greif wird in der Luft von einem Adler angefallen und übel zerzaust. v. Loeper urteilt: „Die Evolutionen der Schlacht sind so sehr der Wirklichkeit entsprechend, daß man verschiedene Schlachten der alten und der neuen Zeit in diesem Bild hat wiedererkennen wollen." Trifft das zu, so beweist es jedenfalls die typische Wahrheit dieses Goetheschen Schlachtgemäldes. Die Kaiserlichen machen eine Zeitlang merkliche Fortschritte, bis auf der Linken der Kampf plötzlich eine bedenkliche Wendung nimmt. Der Feind hat dort einige der Felsen erstiegen und ist im Begriff, sich des zwischen ihnen durchführenden Passes zu bemächtigen. Der Kaiser wird unruhig. Er glaubt zu erkennen, daß die Verbindung mit den Zauberern keinen Segen bringt. Sein Grauen steigt, als er von dem gefährdeten Engpaß her ein Rabenpaar auf einen seiner unheimlichen Helfer (Mephisto) zufliegen sieht. Er läßt sich auch durch Faust nicht beruhigen, der sich alle Mühe gibt, die während des Kampfes zutage tretenden verdächtigen Erscheinungen ins Unverfängliche zu deuten. Auch der Generalissimus ist stutzig geworden. Er weigert sich, die Schlacht weiter auf seine Verantwortung zu nehmen und gibt den Feldherrnstab in die Hände des Kaisers zurück; die weitere Leitung der Schlacht möge den Zauberern überlassen werden, die den Kaiser in diese Klemme gebracht haben. Mephisto lehnt zwar die Übernahme des mit dem Kreuz bezeichneten Feldherrnstabs ab; die tatsächliche Leitung der Schlacht aber fällt nun

wirklich ihm und seinem Gefährten zu. Dem Mephisto haben seine Raben die schlimme Post gebracht, daß die den Paß beherrschenden Höhen in die Gewalt der Feinde gefallen sind. Hat er es bisher aus Rücksicht auf die Vorurteile der Welt, um dem Ruf des Kaisers nicht zu schaden, mit harmloser scheinenden Mitteln versucht, so sieht er sich jetzt, um den Sieg an die kaiserlichen Fahnen zu heften, zum Aufgebot kräftigeren höllischen Zaubers genötigt: Er ruft durch seine Raben erst die Undinen (Wasserjungfrauen), dann die Berggnomen, die Feuerschmiede auf, die durch das Gaukelwerk herabstürzender Wasserfluten und zuckender Wetterscheine die Feinde verwirren und unterstützt durch die mit ihren Rüstungen rasselnden Teufel in der Luft eine solche Panik unter die Rebellen werfen, daß der schon halb gewonnene Sieg für sie in eine vernichtende Niederlage umschlägt.

Dritte Szene

Nach dem Sieg im Zelt des Gegenkaisers

(Vers 10783—11042)

Die siegreichen Truppen brechen plündernd in das verlassene Zelt des Gegenkaisers ein. Wo es Beute zu machen gilt, sind Habebald und Eilebeute immer die ersten auf dem Platz. Die Trabanten des Kaisers kommen dazu und wehren ihnen, wagen es aber nicht, Gewalt zu brauchen. Aus ihrem Gespräch erfahren wir, daß die siegreiche Armee selbst während der Schlacht infolge der zutage getretenen unheimlichen Erscheinungen unter einem schweren Druck gestanden hat.

Nachdem sich die Plünderer und die Trabanten entfernt, tritt der Kaiser mit vier Fürsten in das Zelt ein, und es folgt eine Szene, die durch feinste Ironie gewürzt ist. Es wird in Alexandrinern gesprochen. Dieser breite und steife, wie auf Stelzen gehende Vers der Allongeperückenzeit, für welche die Diärese in der Mitte charakteristisch ist, ⏑ — ⏑ — ⏑ — ‖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ist in der Poesie, was die Kanzleisprache in der Prosa ist und darum das passende Versmaß für die zeremoniöse Staatsaktion, die nun folgt. Der Kaiser spricht seine Genugtuung über den gewonnenen Sieg aus. Einige Äußerungen desselben verraten zwar, daß er weiß: er hat den Sieg bösen Zauberkünsten zu verdanken. Aber er redet sich mit köstlicher Sophistik hinaus; er will jetzt das Gelingen nur dem Beistand des Himmels zu verdanken haben und läßt ein feierliches Tedeum zur Feier des Sieges anstimmen. Zugleich verleiht er an die vier Getreuen die höchsten Stellen im Reich. Es sind die obersten Ämter des alten römischen Reichs deutscher Nation, mit denen zugleich Hofämter verbunden waren, in denen das Lehensverhältnis der obersten Fürsten zum Kaiser zum Ausdruck kam. Da bei diesen Hofämtern von nichts als Schatzkammer, Tafeln und Trinken die Rede ist, erhält man den Eindruck, als ob beim Kaiser und seinem Hof nach der kurzen Episode kaiserlichen Heldentums das Schlemmen und Prassen wieder von vorn beginnen, ja jetzt erst zum System sich auswachsen solle. Der General wird Marschall, Oberstallmeister und Vor-

steher des berittenen Gefolges; sein Hofamt ist, das Mahl zu rüsten. Ein zweiter Fürst wird Erzkämmerer, Vorsteher der Schatzkammer und Verwalter der Kammereinkünfte; sein Hofamt ist die Aufsicht über das königliche Haus; beim Mahl reicht er dem Kaiser das Waschbecken und den Ring. Ein dritter wird Erztruchseß, der über der Truhe sitzt, Speisemeister, Vorsteher der kaiserlichen Küche; ein vierter wird Erzschenk, Vorsteher des kaiserlichen Kellers. Zu diesen vier weltlichen tritt sodann ein geistlicher Fürst, der Erzbischof von Mainz, Erzkanzler des Reichs, Vorsteher der kaiserlichen Kanzlei, der Amtsstube, in der die öffentlichen Urkunden ausgefertigt werden. Diesen fünfen wird zugleich eine bevorzugte Stellung unter den Reichsfürsten zuteil (nach der „goldenen Bulle" 1356), Erweiterung ihres Landbesitzes, dessen Unteilbarkeit und Erblichkeit in der Primogeniturordnung, verschiedene landesherrliche Gerechtsame, wie das Recht, Steuern auszuschreiben, Zins für Nutzungen, Bete (ursprünglich „erbetene", freiwillige Gaben), Lehenszinse, Zölle (Abgaben für Öffnung der Straßen und für schützendes Geleit) einzutreiben, Teilnahme an dem sonst der Krone vorbehaltenen Hoheitsrecht auf Bergwerke, Salzwerke und Münzprägung, oberste Gerichtshoheit und das Recht der Kaiserwahl.

Nachdem die vier weltlichen Fürsten abgegangen, bleibt der Kanzler noch zurück, spricht dem Kaiser in seiner Eigenschaft als Erzbischof wegen seiner Verbindung mit den Mächten der Hölle ins Gewissen und rät ihm dringend, diese große Sünde

durch um so größere Vermächtnisse an die Kirche zu sühnen. Zweimal schon hat er sich verabschiedet und kehrt immer wieder zurück, um das Eisen zu schmieden, solange es warm ist, und von dem geängsteten Kaiser immer wieder neue Vorteile für die Kirche herauszuschlagen. So müssen den Kindern Gottes auch die Werke des Teufels schließlich zum Besten dienen.

Dabei erfahren wir beiläufig, daß dem Zauberer Faust vom Kaiser der Meerstrand des Reiches (Holland und Friesland) zum Dank für die im Krieg geleisteten Dienste als Lehen verliehen worden ist. Denn auch von diesem Neuland, obwohl es noch nicht einmal ganz aus dem Meer gehoben ist, muß der Kaiser Zehnten, Gefälle und Zins der Kirche geloben. Von der Szene, in welcher dargestellt werden sollte, wie Faust das Lehen vom Kaiser empfängt, hat Goethe nur ein Bruchstück ausgeführt, das er aber in den Text der Dichtung nicht aufgenommen hat. Es lautet:

Sodann ist auch vor unsrem Thron erschienen
Faustus, mit Recht der Glückliche genannt;
Denn ihm gelingt, wozu er sich ermannt,
Schon längst bestrebsam, uns zu dienen,
Schon längst als klug und tüchtig uns bekannt.
Auch heut am Tage glückt's ihm, hohe Kräfte,
Wie sie der Berg verschließt, hervorzurufen,
Erleichternd uns die blutigen Geschäfte.
Er trete näher den geweihten Stufen!
Den Ehrenschlag empfang' er:
(Faust kniet.)
Nimm ihn hin,
Duld' ihn von keinem andern!

Fünfter Akt

(Faust im Alter; sein Tod und seine Erlösung)

Die Lebensgemeinschaft mit Helena und das Miterleben des Altertums hat Faust die Augen geöffnet über den Wert des Lebens und des Wirkens in der Welt, in die wir nun einmal hineingestellt sind. Im Leben Winckelmanns rühmt Goethe die „Behaglichkeit, mit der die Alten sich in die lieblichen Grenzen der schönen Welt einfügten. Hierher waren sie gesetzt, hiezu berufen, hier fand ihre Tätigkeit Raum, ihre Leidenschaft Gegenstand und Nahrung." Er sagt von ihnen, daß sie „an der bezeichneten Bahn des eigenen sowohl als des mitbürgerlichen Lebens den tiefsten Anteil nahmen, mit allem Sinn, aller Neigung, aller Kraft auf die Gegenwart wirkten. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die in dem hohen Werte des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens." Mit dieser neuen Sinnesart scheidet nun Faust von Helena und der hellenischen Welt. „Die Aufregung seiner schaffenden Tatkraft war das Vermächtnis der scheidenden Helena an ihren nordischen Freund" (Scherer). Er endet, wie die großen Heldengestalten der hellenischen Vorzeit, als Wegbrecher der Landeskultur. So hatte ein Herakles nach arbeitsvollem Erdenwallen sich den Eingang in die olympische Herrlichkeit erkämpft, nachdem er durch Entwilderung und Säuberung des

Landes von Riesen und Ungeheuern, durch Herstellung von Verkehrsstraßen, Deich- und Wasserbauten, Begründung staatlicher Einrichtungen den Mitmenschen gesicherte Wohnplätze geschaffen hatte und dadurch ein Wohltäter und Heros der Menschheit geworden war. Eine ähnliche Tätigkeit will nun auch Faust entwickeln. Auch für ihn soll sie von erlösender Wirkung begleitet sein, auch ihm die Pforten des Himmels aufschließen. In gesunder Tätigkeit befreundet er sich wieder mit dem Leben, dem er einst so schroff abgesagt; die Unendlichkeit seines Idealismus enlädt sich nun in einer von idealen Zwecken geleiteten rastlosen Betätigung seiner Kraft in gemeinnützigem Wirken.

Aber es ist die Tragik alles menschlichen Tuns, daß selbst der aus den höchsten und reinsten Absichten heraus handelnde Mensch bei großzügigem Handeln manches Privatglück zerstört. „Der Mann, der viel betreibt und handelt, fehlt auch viel!" *῾Ο πλειστα πρασσων πλεισϑ' ἁμαρτανει βροτων* (Euripides). Dieses tragische Schicksal alles Handelns ist in unserer Dichtung noch besonders motiviert durch die (von Gott selbst ausdrücklich zugelassene) Verbindung Fausts mit Mephisto. Kein Übermensch ohne die Dienste mephistophelischer Kräfte! Damit hängt es zusammen, wenn Fausts Wirken und Schaffen immer auch mit Unrecht und Gewalttat verknüpft ist. Der von Faust an seinem Dünenstrand ins Leben gerufene Handel verwandelt sich draußen auf dem Meer unter Mephistos Händen gelegentlich ohne Vorwissen Fausts

in Piraterie. Den Absichten Fausts, seine neue Landanlage zu arrondieren, sehen wir ein schuldloses greises Ehepaar mit seinem kleinen Besitz zum Opfer fallen. Das hat zwar Mephisto auf eigene Hand getan, aber eine unvorsichtige Äußerung Fausts scheint ihn zu der Gewalttat ermächtigt zu haben.

Erste Szene

In und vor der Hütte des betagten Ehepaars

(Vers 11043—11142)

Verfolgen wir den Verlauf im einzelnen! Jahrzehnte sind verstrichen, seit Faust vom Kaiser mit dem Gelände am Meeresufer belehnt worden ist. Er ist inzwischen alt geworden. Nach einer Bemerkung Goethes zu Eckermann sollen wir ihn uns hundertjährig denken. Inzwischen hat seine Schöpfung sich aufs großartigste entwickelt. Das Meer ist eingedämmt und dadurch weithin Land gewonnen, bedeckt mit blühenden Städten und Dörfern, gartenmäßig angebaut, bewohnt von Hunderttausenden von Menschen, die sich von Landbau und Schiffahrt nähren. Faust hat sich einen Palast errichtet, der von ausgedehntem Park und Ziergarten umgeben ist. Wie diese Schöpfung entstanden ist, erfahren wir aus einem Gespräch. Ein Wanderer betritt diese Gegend, an der er vor Jahren gestrandet ist; kaum hofft er das alte Paar noch am Leben zu finden, das ihn damals liebreich aufgenommen und verpflegt hat, und dessen von Linden umgebene Hütte auf einem Hügel unweit einer Kapelle damals der einzige menschliche

Wohnplatz in dieser Gegend gewesen war. Um so größer ist nun seine Freude, wie er an dem ihm wohlbekannten Orte seine beiden hochbetagten Lebensretter noch am Leben findet. Nachdem man sich begrüßt hat, treten die Alten mit ihrem Gast aus der Hütte heraus, zeigen ihm die blühende, im Abendschein liegende Landschaft zu ihren Füßen und weiden sich an seinem Staunen über die Veränderung, die mit dieser Gegend, seit er sie zum letztenmal gesehen, vor sich gegangen ist. Das Mütterchen meint freilich, daß es dabei nicht mit rechten Dingen zugegangen sei. Wir erfahren zugleich, daß der Schloßherr Faust den Lindenhügel mit der Hütte der Alten für seine großen Pläne braucht und daß er den Besitzern zum Tausch ein schönes Gut in der Niederung angeboten hat. Er, Philemon, wäre geneigt, auf das Anerbieten einzugehen, aber seine Frau, Baukis, kann sich von dem gewohnten Sitz nicht trennen; auch traut sie dem Wasserboden nicht.

Zweite Szene

Gewalttat gegen das alte Paar

(Vers 11143—11377)

Die Szene ist Fausts Palast. Dieser liegt in einiger Entfernung vom Meerstrand, steht aber mit dem Meer durch einen breiten, gerade geführten Kanal in direkter Verbindung. Während Faust nachdenklich in seinem Garten wandelt, meldet der Türmer Lynkeus vom Schloßturm die Anfahrt der mit Schätzen beladenen Flotte und daß eine bewimpelte Barke

auf dem Kanal sich dem Schlosse nähere. Während Faust mit Hochgefühl seiner Flotte entgegensieht, ertönt das Vesperglöckchen von der Kapelle des nahen Hügels. Faust fährt zornig auf. Das Geläute erinnert ihn sehr zur Unzeit daran, daß der Hügel dicht an seinem Schloß, der einen Überblick über seine ganze Schöpfung gewährt, ihm nicht gehört, daß dessen Erwerbung bisher am Eigensinn seiner Besitzer gescheitert ist. Inzwischen hat die Barke angelegt. Ihr entsteigt Mephisto mit den drei Gewaltigen, die seit jener siegreichen Schlacht in Fausts Diensten stehen. Sie begegnen bei dem Schloßherrn einer bei den Erfolgen, die sie aufweisen können, doppelt unerwarteten ungnädigen Laune. Darüber von Mephisto unter vier Augen zur Rede gestellt, vertraut ihm dieser den Grund seines Verdrusses an, und schließlich entlockt ihm Mephisto den Auftrag, den jenen Alten längst angetragenen Gütertausch jetzt zum Vollzug zu bringen. Mephisto entledigt sich dann dieses Auftrags in seiner Weise. Kaum ist er mit seinen Gesellen von Faust weggegangen — es ist inzwischen Nacht geworden —, so meldet der Türmer von seiner Höhe Feuer. Faust erscheint auf dem Balkon seines Schlosses und sieht das nahe Anwesen mit seinen Linden und der Kapelle in hellen Flammen stehen. Er ärgert sich über die voreilige Tat, tröstet sich aber in dem Gedanken, daß das greise Paar in seinem neuen Gut geborgen sei. Nun erscheint aber Mephisto und berichtet, daß das Geschäft nicht glatt und friedlich abgelaufen sei. Die

Abgesandten seien nicht eingelassen worden, sie hätten die Türe erbrechen müssen. Ein Fremder, der sich in der Hütte versteckt gehalten, habe sich zur Wehr gesetzt und habe niedergestoßen werden müssen. Die Alten seien vom Schrecken entseelt hingesunken, und Hütte, Kapelle und die Lindenbäume seien unversehens in Flammen gestanden. Faust ist erschüttert; er flucht dem Mephisto und seinen wilden Gesellen. Aber das Geschehene ist nicht mehr zu ändern.

Dritte Szene

Das Gespenst der Sorge

(Vers 11378—11510)

Einsam bleibt der greise Faust unter dem Eindruck dieser Gewalttat bis Mitternacht auf dem Balkon seines Schlosses stehen, den Blick unverwandt auf die rauchende Brandstätte gerichtet, an der das Feuer zusammengesunken ist und von der der Wind den Rauchqualm zu ihm herüberträgt. Da meint er plötzlich, aus dem Rauch vier schattenhafte graue Gestalten heranschweben zu sehen. Es sind gespenstige Weiber, sie nennen sich Mangel, Schuld, Not und Sorge. Mangel und Not kommen bei einem Reichen wie Faust nur bis zur Tür seines Palastes; auch die Schuld ist machtlos gegen den Reichen, der die Mittel hat, den Richtern den Mund zu stopfen. Nur die Sorge schleicht auch bei verschlossenen Türen sich durchs Schlüsselloch ein; sie weiß sich bei dem in seinem Innern durch das soeben Erlebte unsicher Gewordenen Eingang zu verschaffen. Vergebens

bäumt sich Faust mit seiner ganzen Willenskraft gegen das unheimliche Gespenst auf, das er sich zeitlebens als stürmischer Tatenmensch vom Leib gehalten hat. Dieses aber läßt sich nicht abweisen; es erklärt ihm seine furchtbare, alle Tat lähmende, das Leben vergällende Macht, und Faust erfährt zuletzt diese Macht an sich selbst, indem er von ihrem Anhauch erblindet. Der Blinde verfällt der Sorge, sofern er, von andern abhängig, die Sicherheit des Auftretens verloren hat. Zwar zeigt sich Faust auch nach der Erblindung noch ungebeugt und will der Sorge Trotz bieten, indem er nun seine Dienerschaft mitten in der Nacht zur Arbeit mit Schaufel und Spaten ruft, damit er die Vollendung seiner geplanten großen Schöpfung noch erlebe. Aber die sich überstürzende Hast und leidenschaftliche Unrast, in die er sich hineinsteigert, verrät, daß er das innere Gleichgewicht verloren, der Sorge, deren er sich bisher so mannhaft erwehrt hat, unrettbar anheimgefallen ist.

Vierte Szene

Vorhof vor Fausts Palast, Fausts Tod

(Vers 11511—11603)

Mephistopheles ruft als Aufseher seine dienstbaren Geister (Lemuren = gespenstige Knochenmänner, Skelette, im Altertum gedacht als Geister verstorbener böser Menschen) zu jener nächtlichen Arbeit, die schon dem alten Mütterchen Baukis so unheimlich vor-

gekommen war. Die Lemuren fragen nach ihrem Geschäft; sie vermuten, daß ihnen wieder weite Landstrecken zum Bau von Dämmen und Gräben werden angewiesen werden. Mephisto gibt ihnen aber grinsend die Weisung, ein Grab zu graben. Das ist nun ein Geschäft wie ausgesucht für Lemuren. Sie machen sich sogleich unter derben bizarren Späßen an die Arbeit. Sie singen dazu ein Lied, das dem Totengräberlied in „Hamlet" nachgebildet ist, es aber an Prägnanz der Bilder überbietet. Der blinde Faust tritt, an dem Türpfosten tastend, aus dem Palast; er hört mit Befriedigung dem Geklirr der Spaten zu, das ihm die rasche Verwirklichung seiner Kultivierungspläne zu versprechen scheint, und gibt Befehl, möglichst viel Arbeiter einzustellen, um den Fortgang der Arbeit zu beschleunigen. Zu diesen Befehlen Fausts macht Mephisto halblaut seine höhnischen Glossen; Faust aber, die Vollendung des hohen Werks in der Phantasie vorkostend, malt sich in gehobener Stimmung das Zukunftsbild eines freien großen Volkes aus, das hier hinter den mit Gemeinsinn und vereinigter Kraft aufgeführten und unterhaltenen Deichbauten sicher und behaglich wohnen und doch, durch den beständigen Kampf mit dem Element gehärtet, vor Verweichlichung bewahrt bleiben wird. Indem er den beglückenden Augenblick, in welchem das Werk fertig dastehen wird, mit Enthusiasmus begrüßt, sinkt er um: seine letzte Stunde ist gekommen.

Offenbar weisen die Verse, die Faust unmittelbar vor seinem Ende spricht: „Zum Augenblicke dürft'

ich sagen: Verweile doch, du bist so schön!" auf die der Paktszene im ersten Teil zurück, in denen er den Fall, in welchem er dem Mephisto verfallen sein sollte, mit den Worten gezeichnet hatte:

„Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön,
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn,
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei;
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei."

Auch die Betrachtungen, die Mephisto über dem Toten anstellt, knüpfen an diese Verse an. Wie haben wir uns nun im Sinne Goethes die Lösung des Problems vorzustellen? Hat Faust seine Wette verloren oder nicht? Neuerdings ist (von Türck) die Ansicht aufgestellt worden, er habe sie verloren. Türck meint, er habe sich von der Magie losgesagt, die nur ein Symbol für das geniale Schauen und Schaffen sei: er sei im hohen Alter aus Altersschwäche auf den Standpunkt des gewöhnlichen Menschen herabgesunken, der die Dinge nicht sieht, wie sie sind, sondern wie sie ihm seine Einbildung bald schwarz, bald rosig malt, der, weil er den Wert der Dinge bald überschätzt, bald unterschätzt, beständig zwischen den beiden Quälgeistern, „den größten Menschenfeinden" Sorge und Hoffnung, hin und her geworfen werde: Wie ihn die Sorge blind gemacht habe, so spiegle ihm nun die Hoffnung ein letztes vollendetes

Glück vor, an das der Übermensch, der genial Schauende und Schaffende, nicht glauben könne. Türck hat seine Auffassung durch eine eingehende, auf große Belesenheit in Goethe gestützte Beweisführung plausibel zu machen gesucht und Anstoß zu schärferer Überprüfung verschiedener Partien des Gedichts gegeben. Im ganzen aber wird man sie doch ablehnen müssen. Die schwache Stelle seiner Auffassung ist die Annahme, daß Faust in seinem hohen Alter die Gabe der Magie eingebüßt habe, während er nach dem Gedicht dieselbe bis zum letzten Augenblick seines Lebens besitzt, aber aus freien Stücken darauf verzichtet, von ihr Gebrauch zu machen. „Nimm dich in acht," sagt er zu sich selbst, „und sprich kein Zauberwort!" (Vers 11423.) Das Abtun der Magie durch den greisen Faust muß also einen anderen Sinn haben. Die Magie ist wirklich im Sinn der alten Volkssage ein Bund mit den höllischen Mächten, was nicht ausschließt, daß sie ihrem Besitzer die Mittel an die Hand gibt, im Schauen und Schaffen die Schranken des gewöhnlichen Menschen zu durchbrechen. Damit wird der tiefe Gedanke ausgesprochen, daß Genialität mit der Unschuld nicht vereinbar ist. Indem Faust am Ende seines Lebens von der Magie sich lossagt und sich wieder findet in die Schranken der menschlichen Existenz:

Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich vor dir, Natur, ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

erfüllt er die Vorbedingung seiner Erlösungsfähigkeit, er setzt sich in Einklang mit der göttlichen Weltordnung, was in der Sprache des kirchlichen Glaubens so ausgedrückt werden kann: Er ist fähig, in den Himmel einzugehen. Niemand, der Fausts letzte Reden unbefangen auf sich wirken läßt, wird aus ihnen gesunkene Kraft oder gar einen zerstörten Geist heraushören. Für die Ansicht Türcks spricht nur, was wir Mephisto sagen hören, und diese Worte haben allerdings durch Türck eine richtige Erklärung gefunden. Der Mann, den im Leben keine Lust gesättigt, kein Glück befriedigt hat, wünscht nun den letzten schlechten und leeren Augenblick festzuhalten, er, der mir so kräftig im Leben widerstanden hat, verfällt mir jetzt in einer greisenhaften Schwäche. Diese Worte sind wahr, wie alles, was Mephisto sagt, aber sie enthalten nicht die ganze Wahrheit, nur die Wahrheit, deren sich ein Mephisto von seinem zynisch materialistischen Standpunkt aus bemächtigen kann. Goethe wollte, indem er Faust mit jenem Wort im Munde sterben läßt, an das dieser einst selbst sein Lebensende geknüpft hat, die Wette äußerlich unentschieden lassen. Er legte den Ausgang so an, daß beide Teile sich den Sieg mit einem Schein von Recht zuschreiben können. So diente er zugleich als eine Verzahnung, in die der folgende Kampf der Engel und der Teufel um die Seele Fausts eingreifen konnte. Denn war die Wette entschieden, so war dieser Kampf unmotiviert und fand in dem Plan der Dichtung keinen Raum. Wenn aber Me-

phisto wähnt, die Wette gewonnen zu haben, so übersieht er, daß Faust den höchsten Augenblick nur im Vorgefühl genießt, daß er dessen Dauer nur bedingt wünscht („Zum Augenblicke dürft' ich sagen"), daß ihm dieser Wunsch durch eine Täuschung entlockt worden ist, sofern ihn Mephisto auf dem Glauben ließ, als gälte das Spatengeklirr der Ausführung seiner Kultivierungspläne, während in Wirklichkeit sein eigenes Grab geschaufelt wurde, vor allem aber, daß der höchste Augenblick, dessen Vorgefühl Faust so beglückt, daß er seine Verewigung wünscht, nicht ein Ideal faulen Genießens, sondern ein Ideal rastloser gemeinnütziger Tätigkeit darstellt. Man frage sich doch, ob dieser höchste Augenblick etwas mit jenem gemein hat, den Faust bei jenem Vertrag mit Mephisto als Verfallszeit zeichnet:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Daß ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuß betrügen,
Das sei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich!"

Ob wirklich eingetroffen ist, was im Prolog der Herr bezweifelt hat, daß es Mephisto gelingen könnte, diesen Geist von seinem Urquell abzuziehen und auf seinem Wege mit herabzuführen, ob sich nicht gerade auch in seinen letzten Worten das bewährt, was die Engel zur Rechtfertigung ihres Kampfes um seine Seele erklären:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen."

Wie er denn selbst kurz vor seinem Ende dem Gespenst der Sorge gegenüber mit Nachdruck betont hat:

„Im Weiterschreiten find' er (der Tüchtige) Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick!"

Was ihm dann je zur vollen Würdigkeit für den Himmel fehlt, wird durch die teilnehmende Liebe der guten Geister ergänzt, die er sich eben durch sein redliches Streben gewonnen hat, wie die Engel nach den angeführten Worten fortfahren:

„Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen."

Auch unter diesem Gesichtspunkt fügt sich der Kampf der guten und der bösen Geister um die Seele Fausts in den Plan der Handlung harmonisch ein.

Grablegung der Lemuren

(Vers 11604—11611)

Eine eigentümliche dramatisch belebte Fortbildung des schon erwähnten Shakespeareschen Totengräberliedes in Form eines Spiels mit Wechselgesang. Einer der Lemuren spielt den zu begrabenden Toten und legt sich der Länge nach (vgl. Vers 11525) in das aufgeschaufelte Grab. Dabei beklagt er sich ironisch über das schlecht gebaute und dürftig ausgestattete Haus, das ihn nun für immer aufnehmen soll. Er wird von den Brüdern derb zurechtgewiesen.

Das Haus sei für einen so modrigen Gast und sein ärmliches Kostüm — gemeint ist das Leichentuch — noch allzu gut ausgefallen, und das von ihm vermißte Mobiliar sei er den vielen Erben schuldig, die lange schon auf den Anfall gewartet haben.

Fünfte Szene

Kampf um die Seele Fausts

(Vers 11612—11843)

war kein Teil des ursprünglichen Plans. Unter den „Paralipomena" zu Faust findet sich ein Monolog Mephistos, der an die Stelle dieses Kampfes treten sollte. Mephisto ruft dem Leichnam Fausts, um den eine Schar Teufel geschäftig ist, zu:

„So ruhe denn an deiner Stätte!
Sie weihen das Paradebette;
Und eh' das Seelchen sich entrafft,
Sich einen neuen Körper schafft,
Verkünd' ich oben die gewonnene Wette.
Nun freu' ich mich aufs große Fest,
Wie sich der Herr vernehmen läßt."

Den Keim zu dem Gedanken eines Kampfes enthält die Epistel Judä, Vers 9: „Michael aber, der Erzengel, da er mit dem Teufel zankte über den Leichnam Mose, durfte das Urteil der Lästerung nicht fällen, sondern sprach: Der Herr strafe dich!" Für die poetische Ausführung der Szene waren maßgebend die Wandgemälde im Campo Santo zu Pisa mit ihren Bildern nach Dantes Inferno. Aus diesen Gemälden nahm Goethe die Dickteufel vom kurzen,

geraden Horn und die Dünnteufel vom langen, krummen Horn. Mit diesen Gemälden stimmt auch die ganze Szenerie: Der Höllenrachen reißt sich links unten auf, der Himmel öffnet sich oben rechts. „Eine gewagtere und gelungenere Mischung von Erhabenheit und Komik, von Ernst und burleskem Humor hat die neuere Poesie nirgends aufzuweisen" (Köstlin). Die Darstellung ist gewürzt durch satirische Hiebe auf die Pseudowissenschaft der Zeit, die den Sitz der Seele bald in diesem, bald in jenem Körperteil suchte. Die Seele selbst ist mit Anlehnung an einen in bildnerischen Darstellungen aus dem Altertum vielfach sich vorfindenden Gebrauch als ein phosphoreszierendes Glühwürmchen mit Schmetterlingsflügeln vorgestellt. Mephisto weist den Dickteufeln, den Teufeln der fleischlichen Ausschweifungen, der Schlemmerei und Wollust den Bauch, den Dünnteufeln, den Teufeln des Hochmuts, der geistigen Selbstüberhebung das Gehirn als den Posten an, auf dem sie Wacht stehen sollen, um die Seele Fausts bei ihrem Entweichen aus dem Körper abzufangen.

Die Teufel werden von den Engeln durch das Rosenwunder überwunden. Aus dem geöffneten Himmel, von der aus ihm hervorbrechenden Glorie überstrahlt, schweben Engel hernieder und streuen Rosen der Liebe. Diese Rosen stammen, wie wir später erfahren, aus den Händen liebender Büßerinnen, unter denen wir auch Fausts Gretchen finden. Vom Pusten und Blasen der Teufel in Flammen gesetzt, fallen sie stechend, wie Nadelspitzen, auf die

Teufel herab und treiben sie schließlich in die Flucht. Mephisto selbst hält stand; es gereicht ihm aber nur zum Unheil. Indem er sich diesen ungewohnten Liebesgeschossen aussetzt, schlägt die Liebe bei ihm in gemeinen fleischlichen Trieb um. Während er hypnotisiert die liebreizenden himmlischen Gestalten anstarrt, hat sich eine Engelschar um die Leiche Fausts niedergelassen und entführt nun sein unsterbliches Teil in die Höhe. Mephistopheles findet sich, wie er aus seiner Betäubung wieder zu sich kommt, betrogen. Er geht auch aus dieser Aktion — und darin bleibt wieder Goethe dem Charakter des alten Volksschauspiels treu — als der gefoppte Teufel hervor.

Sechste Szene

Aufnahme Fausts in den Himmel

(Vers 11844—12111)

Die Szene ist eine wildromantische Gebirgsgegend, gedacht als Zwischenlokal zwischen Himmel und Hölle, als eine Art Purgatorium nach den Visionen Dantes. Das der Zeichnung zugrundeliegende Modell ist der Montserrat (eigentlich gesägter Berg) bei Barcelona, ein zerrissenes Kalkgebirge, von dem Wilhelm von Humboldt in Briefen an Goethe eine Beschreibung geliefert hatte, die sich diesem, wie zahlreiche Erwähnungen beweisen, tief eingeprägt hat. Auf den zackigen Gipfeln und in den Schluchten und Höhlen des Gebirgszugs liegen zerstreut zahlreiche Kapellen und Einsiedlerzellen, die vielfach nur auf Leitern zu erreichen sind.

Man nimmt daran Anstoß, daß Goethe die Faustdichtung mit einer Verherrlichung des katholischen Himmels beschließt. Man meint, darin wunderliche katholisierende Neigungen des gealterten Dichters oder Konzessionen an die Romantik zu erkennen. Allein in den Himmel mußte die Handlung der Faustdichtung nach ihrer ganzen Anlage auslaufen. Eine Wette, die der Teufel Gott angetragen hatte, konnte doch nur Gott gewinnen. Faust muß gerettet werden, und diese Rettung konnte nicht anders ausgedrückt werden als durch seine Aufnahme in den Himmel: Die Schlußszene im Himmel entspricht der Anfangsszene, dem Prolog im Himmel; vom Himmel geht die Handlung aus, in den Himmel kehrt sie am Schluß zurück. Was aber das spezifisch katholische Gepräge betrifft, das Goethe dem Himmel gegeben hat, so hat er sich darüber selbst folgendermaßen gegen Eckermann ausgesprochen: „Sie werden zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohltätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte." Goethe nimmt die Formen und Gestalten, in denen er seine poetischen Gedanken verkörpert, wo er sie immer findet. Jede Mythologie ist ihm dafür recht, wenn er in ihr durchsichtige Symbole in fest um-

schriebenen Gestalten vorfindet. Er stellt sich in dieser Beziehung zum katholischen Himmel nicht anders als zum griechischen Olymp. Wie er uns in den Helenaszenen und der klassischen Walpurgisnacht die Dämonen und Heroen des griechischen Altertums vorgeführt hat, so zeigt er uns in dieser Schlußszene die Himmelskönigin mit ihren Heiligen und Engelscharen und überläßt es dem Leser, aus diesen Bildern den Gedankenkern herauszuschälen. Dabei soll freilich nicht geleugnet werden, daß dieser katholische Himmel mit seinen Aszeten für einen Faust mit seiner auf das irdische Diesseits gerichteten Tätigkeit eine fremdartige Umgebung ist, in die er seinem ganzen Charakter nach nicht hineinpassen will.

Im einzelnen entspricht die Szenerie mit ihrer Staffage offenbar wieder dem schon erwähnten Gemälde des Campo Santo in Pisa. Es zeigt phantastische Felsformen mit Bäumen, Einsiedler in Hütten und in Höhlen, Löwen, die hier die Erde zum Grab eines Eremiten aufwühlen, dort eine Einsiedlerzelle an Hundes Statt bewachen. Der Gesang eines unsichtbaren Chors, den das Echo der Felsen widergibt, schildert den Anblick der wildromantischen Landschaft aus der Vogelperspektive, Waldungen, deren Wipfel, vom Wind bewegt, sich dem Betrachter zu nähern, Felsblöcke, die von den Wäldern gehalten zu werden scheinen, Bäume an der steilen Felswand, wie Etagen hart übereinander stehend, zwischen ihnen Wogengespritz von Wasserfällen. Drei heilige Väter treten auf, der pater ecstaticus, der pater profun-

dus und der pater seraphicus. Sie vertreten die drei Grundformen des religiösen Affekts, die Ekstase, die Mystik und die Caritas. Pater ecstaticus (der Verzückte) wurde Johannes von Ruysbroeck genannt, pater profundus (der Tiefsinnige) war der Beiname des berühmten mittelalterlichen Mystikers Bernhard von Clairveaux, und pater seraphicus hieß der engelhaft liebebrünstige Franz von Assisi, der Stifter des Franziskanerordens. Ekstase ist die Verzückung, die durch Abgezogenheit von der Welt, Abtötung der Sinnlichkeit und Ausschaltung des Selbstbewußtseins und der Verstandestätigkeit sich über die Schranken des irdisch-sinnlichen Lebens hinauszuschwingen und zur geistigen Anschauung Gottes zu gelangen sucht. Mystik ist wesentlich Kontemplation, die durch andächtige Versenkung in die Wunder der Schöpfung auf dem Grund aller irdischen Erscheinungen die geheimnisvolle Offenbarung der göttlichen Weisheit und Liebe zu finden meint. Endlich die Caritas (christliche Liebe) ist schwärmerische Steigerung des Gefühlslebens, wodurch die Seele allen selbstischen Trieben entwächst, mit voller Hingabe alle Mitgeschöpfe liebend umfaßt, in ihrem Dienste sich opfert und so sich zu einem engelgleichen Dasein läutert. Während nun der pater ecstaticus mit seinem eigenen Herzenszustand, der pater profundus mit der umgebenden Welt sich beschäftigt, wendet sich das Herz des pater seraphicus einer jungen Geisterschar zu, die, von leichten Morgenwölkchen wie von Flocken umhüllt, zum Himmel fährt. Es sind selige Knaben, die

gleich nach der Geburt gestorben sind, ohne noch von der Welt befleckt worden zu sein. Sie haben sich in Engel umgewandelt, aber von der Welt haben sie noch nichts gesehen und besitzen für sie keine ausgebildeten Organe. Der liebevolle Pater nimmt diese zarten Wesen in sich auf, um sie durch das Medium seiner Augen die großartige Gebirgslandschaft schauen zu lassen. Das ist eine Vorstellung, die Goethe dem Grafen Swedenborg, „dem gewürdigten Seher unserer Zeiten", wie er ihn nennt, entlehnt. Man vergleiche seinen Brief an Wolf vom 28. November 1806: „Warum kann ich nicht sogleich, verehrter Freund, da ich Ihren lieben Brief erhalte, wie jene Swedenborgischen Geister, die sich manchmal die Erlaubnis ausbaten, in die Sinneswerkzeuge ihres Meisters hineinzusteigen und durch deren Vermittlung die Welt zu sehen, mich auf kurze Zeit in Ihr Wesen versenken?"

Fausts Unsterbliches, im schlafenden Zustand und vom Sterben noch erschöpft und starr, wird von Engeln zum Himmel emporgetragen. Die Engel sprechen den Grundgedanken der Dichtung aus in den schon oben angeführten Worten:

„Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen."

Sie teilen sich in zwei Halbchöre. Der eine besteht aus den jüngeren, der andere aus den vollendeten

Engeln. Jene berichten triumphierend, wie sie die Seele Fausts Mephisto und den bösen Geistern abgerungen haben; diese erklären, daß an dem Geretteten noch viel unreiner Stoff haftet, den er eben durch seine große Geisteskraft in sich aufgenommen habe, Stoff, der dem Himmel und seinen Engeln nicht gemäß sei und den nur die ewige Liebe ausscheiden könne. (Der Asbest, *ἀσβεστος*, unverbrennlicher Steinflachs, in den man die Leichen bei der Verbrennung legte, um deren Asche von fremden Zutaten rein zu erhalten, ist Symbol für die im Feuer geläuterte Reinheit.) Da soeben die seligen Knaben in ihrer Wolke an der Felswand heraufschweben, wird ihnen Fausts Seele als ein Pfand anvertraut. Die seligen Knaben empfangen Fausts Unsterbliches in ihre Pflege. Es ist in dem Zustand der eingesponnenen Larve des Schmetterlings. Sie lösen allgemach die Flocken von ihm ab und freuen sich seiner ersten Lebenszeichen.

Vom Doktor Marianus, dem dem Mariendienst ganz hingegebenen Pater, der die höchste Zelle dem Himmel zunächst bewohnt, angekündigt und mit ekstatischer Huldigung begrüßt, erscheint die mater gloriosa, die verklärte Gottesmutter. Für Goethe ist sie das Symbol des ewig Weiblichen, das heißt der Macht der selbstlosen Liebe, die Goethe besonders im Weib, in der Braut, in der Schwester, vor allem aber in der Mutter verkörpert sah. Der Kultus dieses Ewig-Weiblichen erscheint ihm im Marienkultus „christlich stilisiert".

Die Mutter Gottes ist umgeben von einer Wolke von Büßerinnen; das sind liebende Frauen, die einst während ihres Erdenlebens in ihrer Schwachheit verführt worden sind, ihren Fehltritt aber durch um so innigere und treuere Liebe abgebüßt haben. Unter denselben treten drei hervor:

a) Maria von Magdala, die große Sünderin des Evangeliums, die hingebendste Jüngerin des Meisters, die ihm im Haus des Pharisäers Simon die Füße mit köstlicher Narde gesalbt und mit ihren Tränen benetzt hat, von der er (Luk. 7, 47) gesagt hat: „Ihr sind viel Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebt", die denn auch in der Folge gewürdigt wurde, zuerst den Auferstandenen zu erblicken.

b) Die Samaritaner Frau, mit der Christus nach dem Johannesevangelium (K. 4) am Jakobsbrunnen bei Sichar auf der Reise nach Jerusalem zusammentraf und die denkwürdige Unterredung hatte. Er sprach ihr wegen ihres Lebenswandels ins Gewissen: „Du hast fünf Männer gehabt, und den du nun hast, der ist nicht dein Mann", und verhieß ihr, wie sie ihm reuig und gläubig zu Füßen fiel, Wasser des ewigen Lebens.

c) Die Maria von Ägypten, von der die Acta Sanctorum der römischen Kirche erzählen, daß sie nach einem leichtsinnigen Leben dadurch zur Umkehr gebracht worden sei, daß sie, als sie zur Tür der Heilig-Grab-Kirche in Jerusalem eingehen wollte, von einer unsichtbaren Hand sich zurückgestoßen gefühlt habe. In der Angst ihrer Seele rief sie hierauf

Maria an, sie aus dem Schlamm der Sünde zu ziehen, und fühlte sich sofort wie von einer Wolke in die Kirche getragen. Später zog sie sich, um ihre Sünden abzubüßen, auf vierzig Jahre in die syrische Wüste zurück. Sie starb einsam, nachdem sie noch in den Sand ihren letzten Wunsch niedergeschrieben, daß der Mönch Zosimas sie begraben und für sie beten solle. (Ihr Bild von Ribera in der Dresdener Galerie.)

Diese drei begnadigten Büßerinnen legen nun auch für eine vierte bei der Gottesmutter ihre Fürbitte ein. Diese vierte ist das Gretchen Fausts. Diese selbst aber denkt nicht an sich selbst; sie ist nur erfüllt von dem Glück, den einst Geliebten kommen zu sehen. Sie spricht es der Madonna aus in Versen, die das selige Gegenstück bilden zu dem verzweifelnden Gebet, das sie einst, gefoltert von der ihr drohenden Schande, im Zwinger an sie gerichtet hat. Indessen kommen die seligen Knaben mit der Seele Fausts herauf; sie freuen sich auf die Belehrung, die sie von diesem im Leben erfahrenen und gereiften Geist, zum Dank für die ihm gewidmete Pflege, zu empfangen hoffen. (Swedenborg: Der Mensch hat das vor den Engeln voraus, daß sein Äußeres nach dem Bild der Welt geformt ist.) Wie Gretchen Faust zum ewigen Leben erwachen sieht und die Madonna um die Erlaubnis bittet, ihn belehren zu dürfen, sagt Maria die hoheitsvollen und frauenhaft innigen Worte — es sind die einzigen, die sie spricht —:

„Komm! Hebe dich zu höheren Sphären!
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“

Mit Anbetung der in der Mutter Gottes gestaltgewordenen ewigen Liebe schließt das Gedicht ab, während der mystische Chor, der das Schlußwort hat, uns daran erinnert, daß wir diese ganze Szene im Himmel nicht eigentlich und wörtlich zu nehmen, sondern als ein Gleichnis aufzufassen haben. Der Dichter hat es gewagt, im Bild uns als Ereignis vorzuführen, was nie Ereignis werden und als solches beschrieben werden kann, sondern nur ein Symbol ist für den Gedanken, daß die Liebe, dieser unvergänglich weibliche Zug der selbstvergessenen Hingebung des Herzens, es ist, was uns Menschen vollendet, uns unsere höhere Bestimmung erreichen läßt.

Ende